R. Nepoti: Cinema pornoerotico: le pratiche del dis-piacere - **F. Casetti**: le sequenze paradossali in Anghelopulos - **P. Gardellini**: Antonio Valente costumista - **M. Tessier:** Lettera da Tokyo - **M. Manciotti** e **G. Gosetti:** Cannes '78 - **A. Bernardini**: Pesaro '78 - **M. Guidorizzi**: Verona e Rohmer - **M. Maisetti**: Montecatini '78 - **A. Farassino**: Locarno '78 - Note, recensioni, libri, notizie a cura di A. Bencivenni, G. Cereda, G. Cincotti, E. Comuzio, M. D'Amico, R. Ghiotto - Tutti i film usciti a Roma - Sessantatre illustrazioni.

BIANCO E NERO 1978

SOMMARIO

SAGGI

Materiale fotografico (salva diversa indicazione) della fototeca del C.S.C. Sviluppo e stampa a cura del laboratorio fotografico del C.S.C. I bozzetti dei costumi che illustrano l'articolo « Antonio Valente costumista » sono stati forniti dalla signora Maddalena Del Favero Valente. Le fotografie che illustrano la « Lettera da Tokyo » sono state fornite da Max Tessier.

anno XXXIX - fascicolo 5/6 - settembre-dicembre 1978

CINEMA PORNOEROTICO
LE PRATICHE DEL DIS-PIACERE

Roberto Nepoti

« ... comment nous assurer
que nous ne sommes pas dans l'imposture? »

(J. Lacan)

1. Erocati, mitoclasti e « fedeli d'amore »

« La volontà di sapere », primo risultato di un piano di lavoro che Michel Foucault si propone di articolare in sei volumi, è l'introduzione a una storia della sessualità non piú letta nell'imperante accezione di conflitto tra la prassi repressiva della morale giudeo-cristiana e il potenziale trasgressivo dell'erotismo. A partire dal Concilio di Trento il « dispositivo di sessualità », lungi dall'essere represso, si strutturerebbe anzi intorno alle tecniche della confessione, in una sistematica « incitazione al discorso » promossa e resa obbligatoria dai diversi poteri. La centralità dell'oggetto-sesso è, del resto, tradizionale, tanto che l'immagine della donna nuda, disvelata, rappresenta allegoricamente la Verità in una nomotetica iconografica ben anteriore alla comparsa del cinema (Bataille sottolinea il carattere trasgressivo di Eros mediante l'azione simbolica del denudamento: « La nudità è la negazione dell'essere chiuso in sé, la nudità è uno stato di comunicazione »).

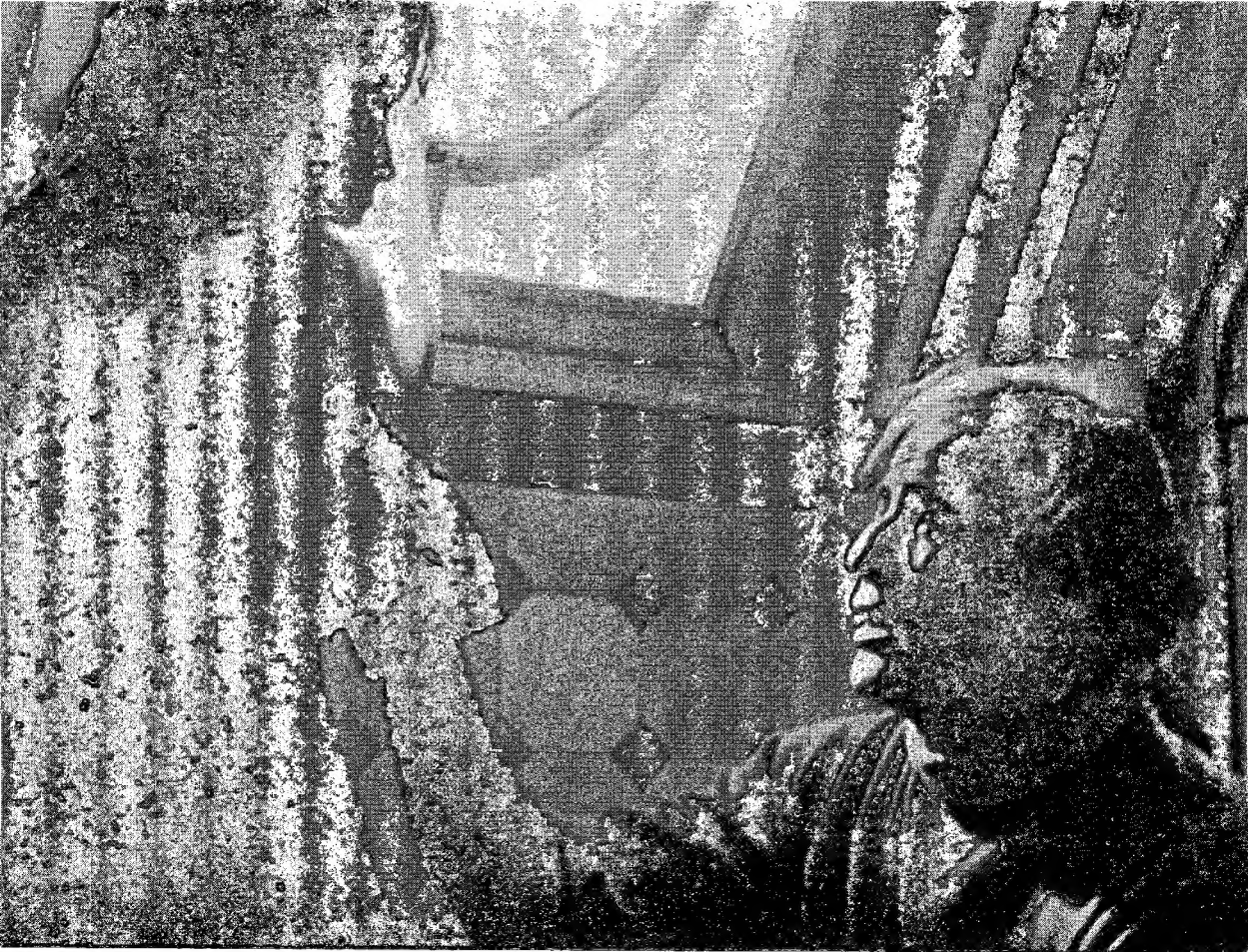
La storia di Eros e repressione si inscrive in una tradizione la cui genesi coincide con l'affermazione stessa del cristianesimo e con la conseguente cessazione dell'antica coesistenza di erotismo e sacralità. Il principio della sensualità intesa come espressione del demoniaco, pur postosi in apparenza a negazione della morale cristiana, deriva dialetticamente da questa, connotandosi come ciò che deve subire l'esclusione. La sensualità, correlato d'obbligo dello spirito, viene elevata allo statuto di principio, di sistema, ad opera del cristianesimo (si confronti il neo-mito di Don Giovanni). Il meccanismo della sua repressione diventa il fulcro della polemica contro il potere, con punte emergenti in personalità quali Sade, i vittoriani, Bataille, Genêt. Dalle acquisizioni freudiane della civiltà costituitasi sulle norme repressive alle teorie di Reich, secondo

il quale la funzione sessuale messa al bando si esprime in forme deviate e pornografiche e dà origine all'autoritarismo, dall'opposizione marcusiana tra principio del piacere e principio di prestazione fino alle estensioni aggiornate dei desiderativi categorici deleuze-guattariani, che fanno della storia un modello dicotomico desiderio/repressione, le posizioni piú accreditate sembrano confermare la correttezza della lettura di un divieto normativo al discorso sessuale.
Diversamente giudica Foucault, secondo il quale la *quaestio* si incentra piuttosto sulla produzione stessa della sessualità: « Questa non deve essere considerata come una specie di dato naturale che il potere cercherebbe di domare, o come un campo oscuro che il sapere tenterebbe, a poco a poco, di svelare. E' il nome che si può dare a un dispositivo storico: non una realtà sottostante sulla quale sarebbe difficile esercitare una presa difficile, ma una grande trama di superficie dove la stimolazione dei corpi, l'intensificazione dei piaceri, l'incitazione al discorso, la formazione delle conoscenze, il rafforzamento dei controlli e delle resistenze si legano gli uni con gli altri sulla base di alcune grandi strategie di sapere e di potere » (M. Foucault, « La volontà di sapere »).
La storia dei rapporti sessualità-potere si insedia al posto già occupato dal conflitto tra due assoluti antitetici. Accettando tale interpretazione, difficilmente potremo assumere l'enunciazione porno-erotica come parole di Verità (il corpo ignudo della donna nel suo elementare significato allegorico), nonostante l'apparente affinità di regime del codice cinematografico con il codice del corpo (il piú-di-verità dell'immagine pellicolare). Né tantomeno ci apparirà convincente l'opposizione funzionale erotismo/pornografia, nella sua sostanza categoriale adialettica, senza una preventiva ipotesi di verifica dei termini tradizionali del binomio. Effettuata la quale, converrà passare, trattando lo statuto di rappresentazione della sessualità, ad un rapido *excursus* sulle fasi della progressiva "liberalizzazione" della materia nel cinema di largo consumo, dalle origini all'attuale fase di iperproduzione del discorso erotico, non senza includere le successive determinazioni espressive di traduzione filmica del desiderio.

Non potremo comunque tentare una definizione del rapporto cinema-sessualità che col presupporre un'analisi del linguaggio cinematografico delegato alla rappresentazione eropornografica, distinguendo i termini della corporeità filmica (corpo del film) dalle modalità di iscrizione pellicolare del corpo (il corpo dell'attore, il corpo della donna). Farà seguito l'esame di modelli culturali emblematici del cinema erotico-pornografico, assunti nella prospettiva del rapporto canonico opponente trasgressività e produzione

del senso dominante, per giungere, finalmente, allo statuto dello spettatore cinematografico e all'ipotesi delle perversioni inerenti allo sguardo. Il modello di svolgimento adottato ci appare, tra i possibili, sufficientemente idoneo ad articolare un catalogo di osservazioni la cui estensione deve rinunciare programmaticamente ad ogni pretesa di esaustività, aspirando piuttosto a una serie di focalizzazioni su alcuni nuclei problematici suturabili secondo un plausibile rapporto di consequenzialità. A piú estese analisi particolari deleghiamo l'ampliamento dei diversi aspetti in questione, scopo per il quale abbiamo inteso fornire alcuni dati bibliografici di interesse preminente. La breve cronologia dell'Eros-cinema proposta in appendice risponde, al contrario, non tanto ai criteri di un'esperienza catalogica, quanto all'istanza (ludica) di trascegliere soggettivamente esempi isolabili da una materia immensa e dotata di confini incerti, o piuttosto inesistenti, se è vero, come crediamo, che Eros non rappresenta per il cinema un mero contenuto tematico (un genere), bensí costituisce la stessa sostanza e qualità dell'immagine filmica nella sua doppia natura di corpo e proiezione fantasmatica del desiderio.

2. Le bottiglie di Salomone

Innanzitutto, occorrerà chiedersi se la distinzione tra erotismo e pornografia sia dotata di qualche fondamento attendibile. Ado Kyrou liquida elegantemente la questione riportando l'antica battuta, non priva di verità, secondo cui « la pornografia è l'erotismo degli altri ». Poiché tuttavia l'opinabile distinzione tra i due termini si è mostrata in grado di assumere un certo valore operativo, tentiamo una verifica dei loro connotati, pur senza dimenticare come, di volta in volta, e in dipendenza di istanze culturali diverse, le interpretazioni di erotico e pornografico possano risultare commutabili. Tutta l'arte, se di arte possiamo ancora parlare, è ontologicamente erotica, ma il cinema appare, tra le arti, quella che intrattiene il rapporto piú diretto con Eros (non a caso il *voyeurismo* — come afferma Alain Robbe-Grillet — rappresenta la forma piú generalizzata di interrogazione metafisica). L'istituzione di una oppositività tra bellezza libidinalizzata (erotismo) e laidezza funzionale (pornografia) è comunque oziosa. La recente riconnotazione della pornografia come campo d'azione dell'Eros mercificato appare, d'altra parte, troppo vaga e in ciò non convince a sufficienza. Al di là di una simile definizione assiologica, il termine pornografia sembra pertenere ad una piú diretta correlazione con il linguaggio cinematografico: il porno risulterebbe allora una modalità dell'erotismo strettamente attinente al campo della rappresenta-

Ultimo tango a Parigi (B. Bertolucci, 1972)...

zione. In questo senso tutto il cinema in esame dovrebbe, per coerenza, dirsi pornografico. Quale discriminante si può infatti adottare all'interno del sistema di rappresentazione? Non certo quella della centralità tematica o della pre-testualità, assunte a caricare di valenze proprie il porno in antitesi al cinema erotico. Sarebbe troppo semplice affermare che *Ultimo tango a Parigi* di Bertolucci o *La grande bouffe* di Ferreri non hanno per motivo poematico la sessualità, bensí la decadenza della borghesia occidentale, poiché analoghe "giustificazioni" di carattere strettamente contenutistico potrebbero essere escogitate anche per il cinema comunemente ritenuto pornografico. Piú spesso, la dicotomia si fonda sulla definizione del porno come *mise en scène* della fisiologia, opposta all'allusività che si vuole propria del film erotico. L'erotismo è il regno della suggestione, del simbolo, non alieno dagli estremi confini dell'ossessività.
Trascriviamo alcune recenti affermazioni di Roland Barthes: « Ma che cos'è l'erotismo? Nient'altro che una parola, poiché le sue pratiche possono essere codificate solo se conosciute, vale a dire parlate; ora la nostra società non enuncia mai nessuna pratica

...e *La grande abbuffata* (M. Ferreri, 1973): la decadenza della borghesia occidentale?

erotica, soltanto desideri, preamboli, contesti, suggerimenti, sublimazioni ambigue, in maniera che per noi l'erotismo non può essere definito che da una parola perpetuamente allusiva » (R. Barthes, « Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso »).
Allorché il sesso si spoglia della propria dimensione simbolica, affermano alcuni, interviene la pornografia. L'erotismo occidentale sarebbe dunque una sorta di memoria del sesso. Un'entità ideale-biologico-culturale alla cui formazione concorrono le pulsioni del desiderio allo stato puro insieme con le stratificazioni della memoria. Ma il cinema ci dimostra sovente che l'allusività può essere banale e volgare e la flagranza avere dei momenti di poesia, ovvero che possono esistere tanto una poetica pornografica quanto un naturalismo erotico. Dall'avvento della « riproducibilità tecnica » la nostra cultura vive un primato dell'occhio, che è una perversione dell'occhio stesso. La dimensione della rappresentazione si configura in quanto spazio totalizzante, nel quale si è iscritto, da alcuni anni a questa parte, il rovesciamento dei tabú repressivi, trasformati in tabú permissivi. Donde la riduzione, di per sé alienante, di Eros alla sua rappresentazione.

Purtuttavia, se il porno sembra sancire il trionfo del referente, è innegabile che nella spettacolarizzazione di Eros il simbolo e l'immaginario giocano un ruolo importante. Il cinema si assume, nei casi migliori, il compito della rielaborazione simbolica. Poiché la dimensione essenziale della sessualità umana è il fantasma (il desiderio, la vita immaginaria) — un fondo pulsionale fatto di sessualità e aggressività, di piacere e di desiderio — avviene che la rappresentazione filmica di Eros ottenga l'effetto di delocalizzare l'atto del soddisfacimento della pulsione, spostando l'investimento dalla realtà al registro simbolico. Il desiderio si impregna della rappresentazione erotica che ha creato, caricandosi di valenze ipnotiche — in uno stato prossimo all'*Unheimlich* — di sostanze psicologiche piú che fisiche, e, agendo sul piano della metonimia, significa il piacere piuttosto che imitarlo o mimarlo (valga per tutti l'esempio-limite della scatola nera in *Belle de jour* di Buñuel, scatola che ha effetto di stimolazione sessuale pur non contenendo nulla). Il segno si sposta di continuo in avanti, richiamando costantemente in causa il desiderio senza mai appagarlo.
Il film pornografico, al contrario, abdica allo spazio della fantasia per la rappresentazione diretta e totale dell'atto sessuale. Esso non funziona sul registro del desiderio, come l'Eros, ma su quello del bisogno, producendo nello spettatotre una stimolazione meccanica; poiché, però, il desiderio è inappagabile dal fantasma schermico, il porno è costretto a compiere una continua *escalation*, al termine della quale non può che respingere il riguardante, senza dare alcun contenuto al suo *manque*. Le sostituzioni simboliche del desiderio si realizzano invece in successione nell'erosfilm, pur negando allo spettatore, come abbiamo osservato, quel soddisfacimento che anche il linguaggio pornografico esclude. Riassumendo: rappresentazioni erotiche e rappresentazioni pornografiche si interpretano facilmente e la loro diversità non è mai netta. Tuttavia Eros si può interpretare come il culto della voluttà e del piacere, una messa in opera del desiderio e dell'immaginario tendente alla dimensione della festa o, ad elevato livello di elaborazione, alla coscienza stessa del *manque*. Il porno sperimenta invece la via del realismo e sopprime l'immaginario. L'"erotico" sarebbe allora una compensazione e una soddisfazione vicaria della impotenza reale delle nostre società. Al contrario egisce la « pornografia, che vuol dire: non il discorso che si tiene sulle condotte amorose, ma quel tessuto di figure erotiche, ritagliate e combinate come le figure retoriche del discorso scritto » (R. Barthes, « Sade, Fourier, Loyola » cit.).

La pornografia, "pratica bassa" (ma forse tutto il cinema è tale) comporta il « piegarsi dell'immaginario sul reale » (Lacan).

La stimolazione meccanica del bisogno e l'eccitamento fisiologico del riguardante non valgono in alcun modo a spingere innanzi i limiti della trasgressione (« La proibizione è là per essere violata », dice Bataille). Si produce, al contrario, sullo spettatore un effetto di castrazione, non disgiunto da una retroflessione colpevolizzata. L'amore fisico al cinema annoia visibilmente e produce un rilassamento di tensione in senso direttamente proporzionale al tempo della sua esposizione. La meccanica degli organi del godimento è di una insopportabile *routine*; gli strumenti del piacere non possono polarizzare a lungo l'interesse dell'occhio. La soddisfazione dell'investimento libidico dovrebbe attuarsi sulla base del rapporto reichiano carica/scarica. Nel pubblico del pornofilm si verifica, al contrario, il solo fenomeno di scarica, non preceduto da una carica adeguata. Immobile nello spazio fantasmatico del cinema, immerso nel buio della sala uterina, lo spettatore-*voyeur* pratica un *coitus interruptus* dal quale uscirà vergognoso e frustrato, momentaneamente pacificato dal proprio annichilimento pulsionale, per riprendere, simbolico reduce dalle esotiche "esperienze" di un bagno pubblico giapponese, il ruolo di lavoratore sottomesso e di cittadino conformista. La sessualità commercializzata

Belle de jour (L. Buñuel, 1967): stimoli sessuali basati sul nulla

è l'unica forma di libertà che non corre il rischio di impensierire nessun potere. Non a caso le maggioranze silenziose costituiscono il suo pubblico abituale.
Un ulteriore elemento di differenziazione tra cinema erotico e cinema pornografico viene talora individuato nei modi di produzione del film. Il porno ignora — o ignorava fino a pochissimo tempo addietro — la politica degli autori, il *box-office* e, al limite, la figura istituzionale della *star* (oggi sono in via di affermazione le "dive" dell'*hard-core*, come Miss Linda Lovelace, famosa per le sue *performances* di *fellatio* che, rivalutando il segno-volto contro l'anonimato delle anatomie femminili esibite in primo piano, consentono allo spettatore di compiere processi di autoidentificazione — il pene inquadrato — e di identificazione capaci di affrancare l'attrice dal sistema delle indifferenze vigente fino ad ora).
Resta però sostanzialmente valida, a danno di tutte le ipotesi di rubricazione, la contraddizione rilevata in precedenza. La maggioranza dei film a tematica sessuale, infatti, è pornografia, non essendo le variazioni riducibili in semplici termini di esposizione del nudo o di ginnastica amatorie, né offrendosi come quantificabili con sicurezza i libelli di "referenzialismo" e di simbolismo presenti in una particolare opera, se è vero, come afferma Barthes, che « la denotazione è l'ultima delle connotazioni ».
Fatte le debite eccezioni (le opere di Buñuel, ad esempio), quasi tutte le pellicole cosiddette "erotiche" dovrebbero essere inscritte nella categoria del pornografico, da cui pretendono invece di emanciparsi con l'avallo della firma d'autore (Guy Hennebelle ha coniato, a questo proposito, l'espressione « film de cul culturel »). Si verifica, una volta di piú, l'indifferenza sostanziale porno/erotico, con variazione di gradi nell'ordine dei simulacri (Baudrillard).

Converrà ora addentrarsi piú decisamente nel terreno del linguaggio cinematografico delegato alla rappresentazione della sessualità: un linguaggio che si è strutturato nel flusso delle variazioni semantiche, nella successione delle modificazioni codicali, nel progressivo allargamento delle inclusioni lessicali acquisite, tanto da esigere un rapido riassunto del suo movimento evolutivo. Per significare le vicende di Eros nei suoi rapporti con il mezzo cinematografico possiamo servirci di una leggenda ricorrente nelle novelle di « Le mille e una notte ».
Si narra che Salomone, sconfitti i demoni, li imprigionò in bottiglie (altre volte in boccali) che piombò e fece gettare nel fondo del mare. Nel corso dei secoli alcune di tali bottiglie ricomparvero però sulla terraferma e, aperte da mani incaute, liberarono le minacciose creature che vi erano contenute. Simile appare la sorte dello

Da porno-star a diva di Hollywood:

Jean Harlow ...

erotismo — la cui assimilazione al demoniaco è classica della tradizione cristiana — nella sua espressione cinematografica: rinchiuso, imprigionato, censurato ripetutamente fin dalle origini del nuovo linguaggio, esso è puntualmente ricomparso sugli schermi sotto diverse forme e travestimenti simbolici, fino alla massiccia "liberazione" degli ultimi anni.

3. Barbarella nel regno di Tartufo

La storia di Eros, sottomessa sempre alle due valenze complementari di trasgressività e repressione, forní materia d'intervento sia ai sistemi di potere, sia ai movimenti eversivi. Basterebbe a farne fede il ribaltamento segnico del valore assunto dal motivo erotico nel romanticismo tedesco. Le avanguardie hanno spesso adottato la pulsione sessuale nella sua dimensione rivoluzionaria, dal surrealismo all'*underground* californiano, per non dire d'altri. Marx leggeva nella formazione della coppia il primo passo verso l'abolizione della proprietà privata ed è troppo noto per soffermarvisi ancora il senso sacrale della trasgressività nell'accezione intesa da Georges Bataille.
E' appunto Bataille a rilevare come soltanto l'uomo abbia fatto « della propria attività sessuale un'attività erotica: ciò che differenzia la semplice attività dall'erotismo è una ricerca psicologica indipendente dal fine naturale insito nella riproduzione » (G. Bataille, « L'erotismo »), consentendoci la distinzione prima e fondamentale tra sessualità ed erotismo. Al contrario della letteratura che, dall'antico Oriente a Sade, Apollinaire, Miller, fa della ricerca espressiva sull'erotismo uno dei suoi moventi centrali, il cinema, arte giovane, ignora simili riflessioni e sedimentazioni culturali sul tema in questione. La sua scrittura si lega solo confusamente a un'idea e a un bisogno quale quello erotico. Fin dalle origini, il nuovo mezzo si mostra affetto da una sindrome schizoide a livello produttivo, che oppone al cinema ufficiale, dal quale la rappresentazione di Eros è rigorosamente bandita (amore senza sesso), un circuito marginale e clandestino i cui film sono imperniati sulla riproduzione dell'atto sessuale, "erotizzato" o meno che sia. Tale produzione continua a vivere ai confini del circuito commerciale, senza intromissioni reciproche (non mancheranno tuttavia esempi di attrici del pornofilm promosse a dive di Hollywood, come la Harlow o la Crawford).
Il cinema crea dunque, fin dall'inizio, una netta dicotomia amore/sessualità: quindi l'amore sarà platonico e l'erotismo pornografico. La conseguenza fu un sistema di specializzazione del rappresentabile, in base al quale: 1. all'avanguardia veniva consentita l'esibizione del cosiddetto "nudo artistico"; 2. le immagini dell'atti-

... e Joan Crawford.

vità sessuale erano confinate nella clandestinità; 3. il cinema di circuito istituzionalizzava la pratica linguistico-tematica della sospensione (rappresentazione dell'amore consentita, pratica sessuale "sottintesa"). La conflittualità schizoide dei due termini dissociati era evidentemente fondata sul presupposto della sessualità come colpa. La masturbazione diventava la regola. I casi di sanzioni e provvedimenti contro film giudicati lesivi del pudore sono, prima della guerra, relativamente rari. Il piú famoso resta quello di *Extasy*, di Gustav Machaty, proibito nel 1933. Nazismo e fascismo consentono al cinema la rappresentazione del nudo, vuoi in un aspetto de realizzato e desessualizzato (*Olympia*), vuoi come strumento politico di distrazione e compensazione per le masse impegnate nell'orrore della vicenda bellica (*Münchhausen, La cena delle beffe*). Non mancano tuttavia esempi di repressione nei confronti di drammatizzazioni troppo "realistiche" del rapporto erotico, come insegna la vicenda di *Ossessione*.

Anche negli Stati Uniti l'opposizione cinema erotico/cinema pornografico risale alle origini del mezzo. Nel 1908 comparvero le prime commissioni di censura d'oltreatlantico. Esse non valsero tuttavia

Un nudo celebre: Hedy Kiesler (Lamarr) in *Ekstase* (G. Machaty, 1934)

a impedire la rappresentazione di soggetti tabú, mascherati sotto un aspetto documentario a sfondo moraleggiante. Con il 1934 il cinema americano vide l'entrata in vigore del celeberrimo codice di autoregolamentazione redatto da Martin Quigley e dal reverendo Daniel A. Lord e fatto approvare da William H. Hays, che gli darà il nome, come riferimento normativo per la Motion Picture Producers and Distributors of America. Volontariamente accettato dalla maggioranza dei produttori indipendenti, il codice Hays impera fino al 1966, improntando la produzione cinematografica d'oltre-atlantico ad un rigido puritanesimo che cataloga, in materia sessuale, una lunga serie di divieti aventi lo scopo di preservare la sacra istituzione del matrimonio e del focolare domestico.
Vengono messi al bando totale e assoluto le perversioni sessuali, l'accoppiamento, l'omosessualità, la compresenza di rappresentanti dei due sessi nello stesso letto, la visione degli organi sessuali di adulti e bambini, le malattie veneree ecc. Il film americano opera lo scollamento sistematico tra amore e sessualità, l'esistenza della quale è comunque sottolineata dall'ellissi di montaggio destinata alle suturazioni diegetiche dello spettatore. Con il successo

Una compensazione all'orrore della guerra: Clara Calamai, con Alfredo Varelli, in *La cena delle beffe* (A. Blasetti, 1942)

della psicanalisi *vulgata* entrano nel cinema le perversioni, anche al di là del rappresentabile a norma di codice. Eros trova un abile travestimento nel cinema fantastico, fertile campo del desiderio, che metaforizza, ma non eccessivamente, perfino il coito e l'orgasmo, lasciando ampio margine alla rappresentazione dell'aggressività sessuale (*King Kong, Dracula*; è questa, del resto, una tra le principali ragioni della costante fortuna del genere, dai *serials* di Feuillade-Musidora alle innumerevoli produzioni inglesi della Hammer Film).

Interdetto al significato, l'erotismo di Hollywood si fissa al livello del significante, rendendo l'immagine percettivamente erotica. E' il periodo in cui trionfa l'iscrizione del corpo dell'attrice nell'ordine del fallo. Il feticismo raggiunge limiti inediti come fondamento del culto della *star*, che si identifica nella nominazione di particolari dettagli anatomici (Rita Hayworth *è* il collo, i capelli, il braccio di *Gilda*; Marilyn coincide con il bacino inguainato di *Niagara*, il *manque* dello spettatore rivestito di rosso e ancheggiante davanti al suo occhio *voyeuristico*, Betty Grable e, piú tardi, Angie Dickinson *sono* "le gambe"; Lana Turner *è* il seno). Le parti del corpo assumono il valore di un'ossessione simbolica. L'erotismo

Una drammatizzazione realistica del rapporto erotico: Clara Calamai e Massimo Girotti in *Ossessione* (L. Visconti, 1943).

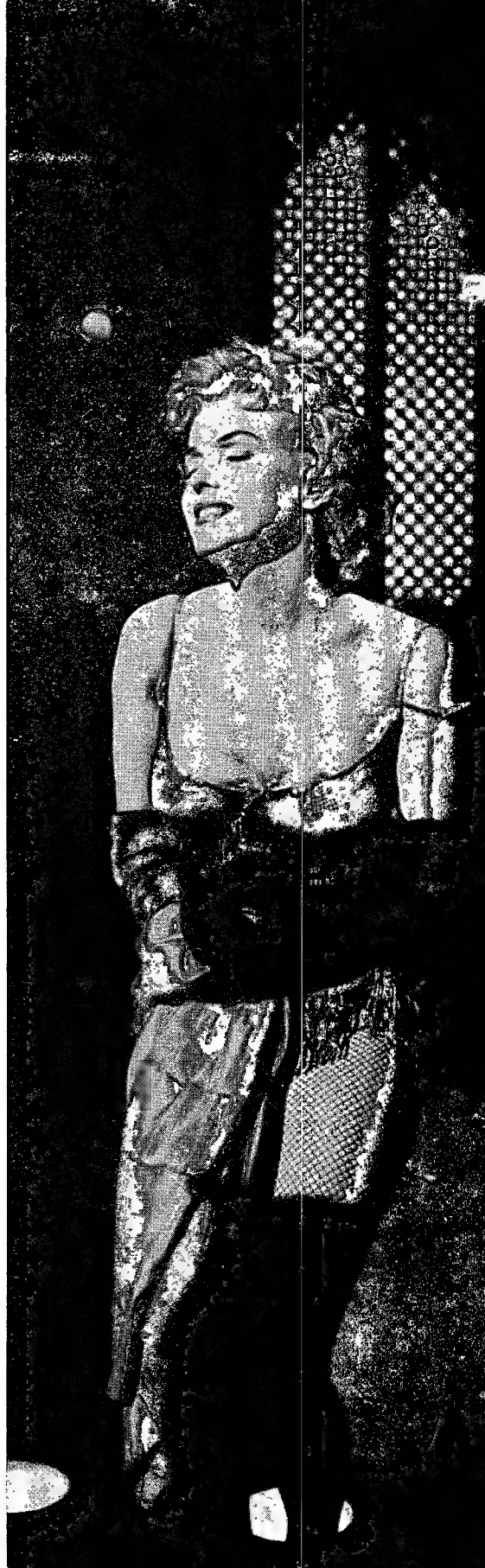
parcellizzato si istituisce tra i fondamenti del sistema fallico, che include, del resto, l'integrità del corpo-feticcio (Marlene), liscio, glabro, inattaccabile e intangibile. Hollywood trionfante impone modelli di desiderio ed elaborate sublimazioni alle cinematografie di tutto il mondo.

Proprio l'America, comunque, è destinata a produrre l'estensione dell'area del rappresentabile, pur nella permanenza del dualismo di fondo. I *filmmakers* dell'*underground* fenomenizzano nella iscrizione pellicolare dei tabú sessuali la propria volontà eversiva, con la rivalutazione del principio del piacere, la centralità tematica del corpo e la rappresentazione delle perversioni, il tutto assunto — non meno delle nuove situazioni di linguaggio: l'uso del "diretto", la camera a spalla — a strumento di polemica liberatoria (Warhol: *Couch, Blue Movie*; Anger: *Fireworks*, una *Histoire d'O* non portata a termine, *Scorpio Rising;* Brakhage: *Love Making*; Markopulos: *The Illiac Passion)*.
Con l'*underground* — che era stato preceduto a sua volta dal teatro *off* di Broadway — anche il cinema di circuito modifica il proprio « sistema delle inclusioni » (Pasolini). Eros comincia

Un travestimento nel fantastico di Eros: Bela Lugosi con Helen Chandler in *Dracula* (T. Browning, 1931).

ad avventurarsi nel terreno della permissività, prefigurando la successiva mercificazione del corpo ignudo. La concorrenza della televisione fu determinante nel processo che emancipò dal ghetto il cinema porno, recuperandolo progressivamente a fini commerciali. Il problema consisteva nel riuscire ad eliminare con tatto i confini tra cinema di larga fruizione e cinema pornografico, salvaguardando la "morale" e soprattutto il dualismo. Ciò avrebbe consentito l'utilizzo di valvole di sfogo e la contemporanea canalizzazione delle pulsioni in senso repressivo. Si prefigurava la società permissiva, fenomeno omeopatico della società del divieto. All'alba degli anni '60 si affermano i film del *nudismo* e le pellicole di (pseudo) *educazione sessuale*. Un particolare successo arride al *documentario sexy*, di origine americana ma introdotto nel vecchio continente da *Europa di notte* di Blasetti, nel 1959. Il fenomeno della liberalizzazione, che ricodifica i livelli di sottosviluppo sessuale nel senso dei rapporti di produzione/potere dominanti, assume in questo periodo proporzioni mondiali: il *Sittenfilme* in Germania, il *pink film* in Giappone, il *nudie* americano, seguito dal film a tematica sadomasochista, mascherati di moralismo. In Svezia la rappresentazione dell'atto sessuale viene pressoché liberalizzata, mentre il piccolo commercio del porno al minuto (formato non professionale) decade per lasciare il posto alle produzioni di circuito in 35mm. Il processo di emancipazione delle esclusioni filmiche si consolida in Europa grazie alla *nouvelle vague* e ai suoi antesignani (*Les amants; ... et Dieu créa la femme* — film mitopoietico del nuovo *sex-symbol* Bardot; *A bout de souffle*; *Jules et Jim* ecc.).

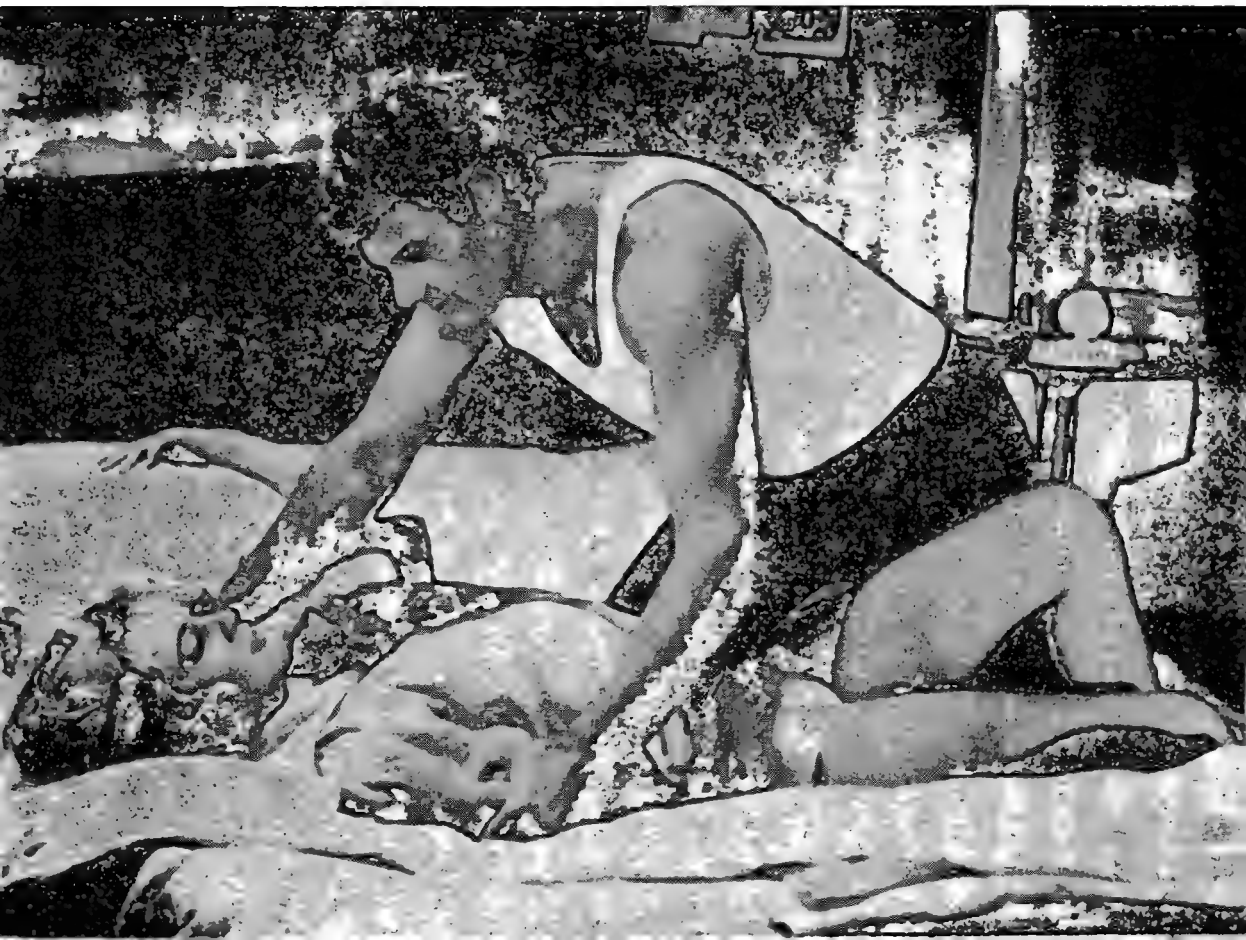
Il sesso ha fatto la sua entrata nel cinema italiano del dopoguerra con le "maggiorate" (Lollobrigida, Pampanini, Allasio), ambasciatrici del processo di osmosi tra Hollywood e Cinecittà: un erotismo piú che castigato, contenuto nei limiti della "decenza" imposti dal codice Hays. La censura dà materia a qualche incidente (si veda, per es. il taglio apportato alla scena d'amore de *Il grido* di Antonioni). Nel 1962 la nuova legge sulla censura abolisce la possibilità dell'intervento preventivo; ma la magistratura reprime: *La dolce vita, Rocco e i suoi fratelli, L'avventura* e altri film sono vittime di vicende giudiziarie. Con lo scorcio degli anni '60 e il decennio successivo la cinematografia italiana acquista una sorta di *leadership* nell'Eros filmico, primato sancito dai film di Pasolini (la « trilogia della vita »), Bertolucci (*Ultimo tango a Parigi*), la Cavani (*Portiere di notte*), Ferreri ecc. Le tendenze del cinema d'autore sottolineano, all'interno del canonico rapporto, la predominanza dell'elemento *thànatos*; diversamente

Anatomia del divismo hollywoodiano:
Rita Hayworth (*Gilda*, Ch. Vidor, 1946) ...
... Marilyn Monroe (*Bus Stop*, J. Logan, 1956) ...

per le opere di Pasolini, che si fa assertore di un erotismo in cui il sesso è attribuzione originaria e naturale, possesso del proprio corpo da parte delle classi popolari (visione ludica e liberatoria che verrà rettificata, piú tardi, da *Salò*).
Parallelamente al cinema "firmato", l'Italia produce e importa una serie di filmetti a tematica sessuale contrassegnati da un *soft-core* per lo piú volgare e realizzati all'insegna del luogo comune. La divisione classista del cinema si conferma, una volta di piú, nella contrapposizione tra l'erotema borghese e il pornogramma destinato al pubblico di basso livello culturale. Il film "erotico" si afferma come una sorta di porno sofisticato di destinazione borghese. Lo spettatore medio-alto non si limita tuttavia a ricevere la propria quota di erocinema d'autore (Robbe-Grillet, Borowczyk, Russell): l'industria gli offre finalmente la sessualità filmica confezionata appositamente a sua misura. *Emmanuelle* e *Histoire d'O*, entrambi di Just Jaekin, forniscono contemporaneamente alla *middle-class* una rassicurante e pacificata visione del mondo, i brividi dell'esotismo, l'alibi del successo letterario e in piú tutta una serie di esibizioni degli stereotipi erotici che fanno ormai parte della sottocultura borghese. Mentre Alain Robbe-Grillet (*L'Eden et après*, *Glissements progressifs du plaisir*, *Le jeu avec le feu*) si distacca dal corpo erotico e decodifica il *cliché* impedendo ai significati di depositarsi sugli oggetti; mentre Walerian Borowczyk lega finalmente l'erotismo al rapporto di significazione, trasformando l'immagine stessa in veicolo di Eros (*Contes immoraux*, *La bête*, *Dzieje Grzechu*, *La marge*, *Interno di un convento*) e Nagisa Oshima libera la violenza sessuale delle sue metafore politiche (*Ai no Korida / L'empire des sens*, *Ai no Borei*), gli altri autori si limitano, per lo piú, a servirsi dell'erotismo come di una voce ormai d'obbligo nel concerto.

Frattanto il pubblico si prepara a scontare la propria ipoteca fallica in dosi ben piú massicce nei film *hard-core*, con cui gli Stati Uniti stanno per invadere i mercati internazionali (dopo il massiccio fenomeno di diffusione dei *sexy movies*, locali specializzati in pornocinema). Le fortune ecumeniche di pellicole quali *Deep Throat* (Gola profonda) di Gerard Damiano (mai giunto in Italia nella versione "autentica") o *Exibition* di Jean-Francois Davy, sotto il pretesto mistificante di una naturalità ritrovata all'interno di una cultura pseudo-hippie e di un rousseauismo di matrice spuria (propugnati da pornodive quali Linda Lovelace o Claudine Béccarie), esaltano la pulsione scopica traducendola in coazione a guardare, con l'esibire i brandelli di corpi che si vorrebbero portatori di una nuova libertà e propugnatori di un culto para-religioso del sesso. Gli USA continuano ad essere i piú attivi

... Lana Turner, in una « posa » del 1955 ...
... Marlene Dietrich (*Destry Rides Again*, G. Marshall, 1939). →

produttori di "machines à bander". L'accennato successo di *Deep Throat* ha rappresentato un autentico flusso di sangue per un cinema che, sostituito l'*hard-core* (*Behind the Green Door, History of Blue Movie, School Girl, Mona, It Happened in Hollywood*) ad un *soft* ormai in declino (dopo un intero decennio di consensi), stava assistendo al progressivo disinteresse degli spettatori anche per la rappresentazione "dura" dell'atto sessuale. I commentatori che hanno potuto prenderne visione si pronunciano intanto favorevolmente intorno a *The Devil in Miss Jones*, di Damiano, film che avrebbe superato sia la banalità ingenuo-perversa di *Deep Throat*, sia, su un altro registro, le fredde bellezze fotografiche del castratorio *Histoire d'O*, per recuperare la dimensione del fantastico, una volta di piú veicolo privilegiato della volontà trasgressiva. Una storia dell'Eros cinematografico, per quanto sommaria, non potrebbe evitare un cenno alla trilogia di Morrissey-Warhol (*Flesh, Trash, Heat*), con la sua visione nichilista della sessualità come regno dell'impotenza e della solitudine, area di intervento di un'ipoteca calvinista (gli USA non conoscono la compresenza di remore cattoliche e di sopravvivenze pagane riscontrabile, ad esempio,

La mitopoiesi di un nuovo "sex-symbol": Brigitte Bardot con Christian Marquand in ...*Et Dieu créa la femme* (R. Vadim, 1956).

in un Fellini) sulla corruzione della carne che, contraddicendo l'ottimismo di riporto dell'ideologia pseudo-hippie, preconizza una sorta di nuova caduta di Sodoma e Gomorra, destinata a inghiottire il sesso-nulla. Del resto — come osserva Kyrou — quasi tutto il cinema erotico d'autore, per valido che possa essere sul piano estetico, ha l'effetto di perpetuare l'odio di Eros giustificando "artisticamente" le pratiche della repressione. Le tendenze intellettualistiche di tale cinema, infatti, definiscono quasi invariabilmente il sesso come dominio di *thànatos*, inserendolo drammaticamente in contesti pessimistici o disperati. Non di rado Eros viene connotato come freno e limite ai bisogni titanici dell'uomo o come "riposo del guerriero". Consapevolmente o meno, il dualismo amore-sessualità si perpetua e la "morale" borghese è salva. Esempio isolato nella dimensione dell'erotismo cinematografico, Buñuel persegue invece, nel suo linguaggio denso di scambi di significati, di fratture del senso, di immagini illusorie, la sua diegesi della surrealtà, che smaschera antifrasticamente i miti borghesi svelandone l'inconsumabilità da parte della stessa classe dominante.

Le emancipazioni della Nouvelle Vague: Jeanne Moreau con Henri Serre in *Jules et Jim* (F. Truffaut, 1961).

L'analogia tra Eros e struttura del desiderio continua a fare del sesso la metafora centrale del nostro tempo. La sessualità, ben lungi dall'essere liberata, rappresenta ancora una *quaestio* nodale, benché difficilmente dispiegabile e solubile nei termini di una teoria (come osserva J. Risset, non può esistere una teoria del piacere, poiché ognuno si crea il proprio secondo modalità differenti). Tuttavia Eros non sembra in grado, almeno nella sua rappresentazione fantasmatica sullo schermo di un cinema, di parlarci oltre di noi stessi. Difficilmente il ricorso a miti e simboli noti potrà offrire al mezzo cinematografico nuove eventualità trasgressive o rivelatrici. Appare cosí inutile avventurarsi nei recessi dell'ordine significante inconscio in compagnia di parole-immagini sessuali, ormai capaci soltanto di catalogare le diverse approssimazioni della nudità. L'*imago* del sesso è entrata nel lessico del cinema e vi risiede di diritto, senza timore alcuno di esserne messa al bando. Ora bisogna reinvestire il discorso in nuovi segni e investire cose nuove nei segni cosí individuati. La rappresentazione della sessualità, esaurita la sua carica provocatoria e dirompente, non potrà, da sola, garantire alcun avanzamento dei confini della trasgressione, pena la conferma della legge-divieto che il superamento dei limiti implicita in sé. Una trasgressività siffatta rafforza la "legge": occorre trovare una nuova *parola* capace di abbattere il veto che l'erotismo mercificato simula di volere infrangere.

4. La volontà e la rappresentazione: note per una « scientia sexualis » del film

Il pornofilm potrebbe essere interamente rubricato sotto il codice formale del primo piano. L'estetica del piano medio, al contrario, compete a quello che viene convenzionalmente denominato il cinema erotico, intendendo comprendere sotto questo termine la vasta area dell'allusività e della metonimia (piú o meno sfumante, del resto, nella trasparenza), delegata a mascherare la pura flagranza dell'atto sessuale nel film d'sutore e nell'erocinema di destinazione borghese. La differenza testuale a livello espressivo non è, di fatto, molto piú che una funzione della distanza tra macchina da presa e materiale profilmico (corpi, lingerie, oggetti ecc.). La prima obiezione alla validità formale del film pornografico come regno del dettaglio anatomico e quindi come culto dell'organo genitale (che è la *vedette* vera e propria delle pornopellicole) risulta di una particolare evidenza. Una simile "estetica" riesce infatti efficace in ragione inversamente proporzionale ai tempi di esposizione degli organi stessi; al contrario, l'abuso di azione sessuale filmata, piú che non di quella scritta o immaginata, finisce per ingenerare stanchezza e fastidio. La pulsione libidica cade in panne

di fronte alle masse di carne troppo abbondantamente e troppo a lungo esibite. Il feticismo cinematografico insiste ossessivamente sulla dimensione analitica dell'anatomia sezionata dei corpi. Raramente il pornofilm si avventura nell'area estetica o nell'allusività, facendo uso delle risorse espressive del mezzo allo scopo di liberare lo spettatore dalla noia impendente. Il porno suggerisce una regressione psicologica alle origini dell'espressione cinematografica. Ritrovate le proprie certezze, il cinema sembra offrirsi come trasparenza, flagranza, realtà immediata. Esibizione, soprattutto. Le elaborazioni del linguaggio sono rimosse a favore della ripetizione ininterrotta della medesima sequenza. La registrazione e la riproduzione meccanica sostituiscono la presentazione alla rappresentazione. Ciò che conta è l'avvenimento nel suo manifestarsi fenomenico, la cosa intesa come *res*, oggetto, materia. Non solo la donna, ma anche l'uomo e infine tutto ciò che il porno mette in scena si configurano come mera oggettualità. Pur nelle varianti dell'accoppiamento, nelle trentasei posizioni dell'Aretino, nel coito eterodosso, nella *fellatio* e in tutte le varianti possibili o improbabili del piacere, non è che la *scena originaria* di freudiana memoria a istituirsi come fulcro del pornofilm, a totalizzare lo schermo lattiginoso del cinema.

Gli infortuni della censura
Dorian Gray e Steve Cochran in *Il grido* (M. Antonioni, 1957) ...

Il *voyeurismo*, si sa, è una componente fondante della personalità dell'uomo, che riconosce se stesso nello specchio (Lacan) e negli altri. Il porno sembra dunque obiettivare uno sguardo e consacrare la dittatura del referente, riattivando il sistema delle evidenze. Esso si propone come la forma estrema dell'estetica della trasparenza, un cinema minimale privo di retroazione culturale che si contenta di "mostrare," di parlare mediante le cose (benché le cose siano, inevitabilmente, attraversate dall'ideologia dominante: il codice di decifrazione delle immagini è lo stesso che mettiamo in opera nella decifrazione del mondo reale). La fenomenologia del porno fornisce materia alla sua autogiustificazione pseudo-scientifica. Il realismo si vuol definire come un'estetica capace di guardare piú a fondo e piú lontano delle altre, di oltrepassare la superficie dell'evidenza. Il porno tenta di istituirsi come prassi del "disvelamento". La sua efficacia si realizza in funzione della massima semplicità drammaturgica ed esclude, almeno in apparenza, il punto di vista di un autore.

Si constati il modo in cui il pornofilm barra il *fuori-campo*, in quanto procedimento stilistico all'insegna della litote e dominio dell'immaginario (il non-mostrabile), per far "vedere tutto". L'elisione dallo spazio cinematografico della interazione campo/fuori-campo impoverisce, in effetti, il piacere *voyeuristico*, che tenderebbe a identificarsi nel rapporto fotogrammatico/extrafotogrammatico e nella sua trasgressione, come dialettica di interdizione e desiderio. Nel porno, invece, tutto si svolge in campo, senza limiti al visibile ma con l'estromissione dell'immaginario, determinata dall'impoverimento diegetico del fuori-campo. Come si sa, la continuità narrativa del film è il risultato del processo codificato di organizzazione delle suture tra gli scollamenti fotogrammatici (montaggio). Per suturare i diversi momenti del *récit* occorre il riferimento ad un codice forte. Nel cinema classico hollywoodiano il messaggio erotico si insedia precisamente all'interno delle suture, mediante l'allusività e la sospensione che affidano la ricezione della pratica erotica all'attività desiderante dello spettatore.
Il film pornografico, fondato sul principio rappresentativo della flagranza, non metaforizza invece, né tantomeno sottace, la presenza della *performance* sessuale, che rappresenta anzi, come abbiamo osservato, la totalità del suo *plot*. Altri scollamenti presiedono tuttavia istituzionalmente alla sua struttura. In primo luogo (cfr. M. Mancini, *Le grafie del porno*, « Fiction » n. 1, estate 1977), la premessa del denudamento, che anticipa l'iscrizione del coito nella flagranza, apre lo scollamento corpo vestito/corpo nudo. Ma il gioco delle tensioni delegato al campo dei preamboli risulta minimo. L'amministrazione oculata del *ludus* erotico cede il campo

... Anita Eckberg in *La dolce vita* (F. Fellini, 1960) ...→

alla flagranza nella quasi immediata e insistita esposizione allo obiettivo del corpo nudo, che è il materiale profilmico per eccellenza del porno. La pratica significante di tale cinema non cerca la suturazione a livello dei codici della *fiction* tradizionale, non tenta di mascherare il divario e la differenza sempre impliciti nell'attimo dello scollamento. Poiché la tensione libidinale del pornofilm è orizzontale e si snoda nella successione di istanti metonimici di un meccanismo delle promesse e delle attese, l'economia della scrittura di questo cinema consiste precisamente in una amministrazione degli scollamenti nella loro evidenza, in una oscillazione degli scarti tendente ad indirizzare la consequenzialità verso la soglia dell'irruzione libidinale e dell'orgasmo, istante in cui il pene dovrebbe sostituirsi al fallo. Il risultato è, tuttavia, inattingibile. L'assimilazione della realtà al linguistico, l'iscrizione dei corpi sulla superficie pellicolare impediscono l'apparente trionfo del referente. La ripetizione e l'eccesso di esposizione abbassano il livello della flagranza. La metonimia (immagine) assimilata al reale non mantiene le sue promesse: l'esigenza di contatto dello spettatore, assecondata e sollecitata dal piano ravvicinato fino a superare il fuoco dell'immagine, il desiderio di penetrazione, spinto a raggiungere l'assenza dello sguardo, non trovano soddisfazione, vanificandosi nella frustrazione-angoscia di una promessa sempre differita. La discontinuità legata all'effetto di flagranza produce cadute di tensione che aprono vuoti nell'universo totalizzante del discorso filmico. Lo spettatore rimane definitivamente estromesso e legato al suo *manque*. Il cinema hollywoodiano, censurando tutto ciò che poteva, anche lontanamente, alludere a una forclusione sessuale, ha sempre voluto dare la sensazione della pienezza, per scongiurare l'*horror vacui*, saturando continuamente i vuoti con il fallo della *story*, del senso, capace di selezionare una traiettoria di compromesso del desiderio. Servendosi dei suoi codici linguistici elaborati e barocchi, esso rimoveva lo spettro della frammentazione, la sua oscenità. Il porno "liberato", a sua volta, ripropone, sotto diverse modalità linguistiche pertinenti allo scollamento dall'universo del discorso, una equivalente irruzione del fallo, una altrettanto debilitante pratica di castrazione dello spettatore, unite, per di piú, a una nuova pratica del *dis-piacere*, della dialettica illusione/delusione che la macchina hollywoodiana aveva saputo superare nel suo universo artificioso e gratificante. Il film erotico non fa che accentuare tali pratiche del dis-piacere, riuscendo però ad affrancarle parzialmente col preservare una dimensione estetica dell'immagine ereditata dalla prassi del cinema classico, nella consapevolezza che « l'immagine "brutta" è sgradevole, e quindi non soltanto non induce il piacere, ma forse mette in moto dei mecca-

... Renato Salvatori e Annie Girardot in *Rocco e i suoi fratelli* (L. Visconti, 1960) ...

nismi di ripulsa che possono impedirne definitivamente l'insorgenza » (G. Grazzini, *Guarire col cinema*, in « Corriere della sera » 3 dicembre 1976).

Secondo le affermazioni di Baudrillard, ciò che ci affascina non è la nostra inclusione in un'opera, bensí e precisamente l'esclusione da essa, che si determina in base alla perfezione interna del testo. La fascinazione dello spettatore non pertiene dunque alla trasparenza, ma piuttosto alla sua extraterritorialità dal rappresentato e perfino all'opacità dell'ostacolo (opacità che non respinge l'immaginario). Se è vero che tutta la letteratura (e a maggior ragione il cinema) è desiderio, proiezione dei desideri umani e ricerca della soddisfazione dell'io desiderante (Frye), la suggestione del *voyeurismo* deve essere rivalutata non nell'assoggettamento di questo alla flagranza, bensí nel corteggio dei fantasmi che costituiscono il suo seguito. Il film porno presupporrebbe invece, quale massima realizzazione delle sue premesse, una inquadratura fissa e virtuale — senza movimenti di macchina né variazioni di obiettivo — capace di caricarsi delle tracce di tutte le immagini precedenti, fino ad un'ultima inquadratura deputata all'irruzione dell'orgasmo.

Il dispositivo della pornografia in piano fisso è piú suggestivo di quello organizzato secondo i princípi del montaggio: consente infatti allo spettatore di dare un certo sfogo all'immaginazione e di assentarsi parzialmente dallo spettacolo in funzione delle sue rappresentazioni fantasmatiche particolari.

Un porno cosiffatto (e gli esempi sono, a nostra conoscenza, pressoché inesistenti) assommerebbe due vantaggi: in primo luogo la assenza di scollamenti di montaggio non indurrebbe lo spettatore a suture di senso, inevitabilmente operanti sotto l'ipoteca dei codici dominanti della rappresentazione; secondariamente, si eviterebbe lo spezzettamento del corpo in immagini parziali e sezionate (dettagli), respingendo — o perlomeno attenuando — le istanze del feticismo. Una tendenza in questo senso si nota (a livelli mai completamente realizzati) nel porno contemporaneo. Cinema della riproduzione, dotato di un procedimento arcaico di inquadratura che, quasi per paradosso, rinforza l'effetto di realtà grazie alla perfezione tecnica della fotografia e alla presenza del colore, l'*hard-core* esige la piú diretta sensazione di autenticità e vieta, virtualmente, la pratica del montaggio, nella tensione ad un cinema interamente e aggressivamente carnale, nirvana del sesso. Si realizzerebbe cosí l'affermazione di Kyrou secondo la quale il film pornografico è un film d'amore ridotto alla sola scena d'amore, senza antefatti o conseguenze, né giustificazione narrativa di sorta (si confronti, per esempio, *Blue Movie* di Warhol). Ma, a prescindere dalla intuibile e insopportabile piattezza di un film cosí concepito, il campo medio verrebbe a contraddire proprio il principio fondamentale del pornofilm, quello cioè dell'esibizione degli organi genitali. Per di piú, la strategia ipotizzata non ovvierebbe veramente al problema della produzione di un senso all'insegna del sistema linguistico che "ci" parla. Un tale cinema, infatti, potrebbe mostrare *delle* verità, non certo *la* verità, il che non gli impedirebbe certo di essere sottomesso ai codici dell'ideologia dominante. Nel pornocinema attualmente in circolazione il realismo di dettaglio, di materiale, esclude e mortifica quasi regolarmente il realismo dell'insieme, nella rappresentazione di un universo del tutto falso, senza problemi, né lentezze, né asincronie o frustrazioni, un modo di estasi e di piacere totale, ottenuto a comando e grazie alla piú insignificante stimolazione del corpo.

Quanto all'ordine del feticcio, sappiamo — fino dai tempi di Mae West, o Marlene Dietrich, o Marilyn Monroe — come il corpo fallico rappresentato finisca per assumere un significato feticistico anche nelle proporzioni della figura intera. Lo stratagemma del film porno in piano medio fisso non ovvierebbe dunque ai limiti connaturati allo statuto espressivo di questo cinema.

... Lea Massari e Gabriele Ferzetti in *L'avventura* (M. Antonioni, 1960).

5. I travestimenti del desiderio

Bisogna ora interrogare piú direttamente la strategia del mezzo cinematografico operante sulla materia sessuale e la manipolazione del profilmico compiuta dall'occhio della camera. L'invariante formale del porno è — lo abbiamo detto — il primo piano. Mentre l'identità dell'autore e degli attori-modelli risulta indifferente e la drammaturgia viene ridotta al livello zero della *fiction*, gli organi sessuali, ingigantiti e dotati di proporzioni inesistenti in natura, saturano con la loro presenza l'intero spazio schermico. La rappresentazione macroscopica degli strumenti fisici del godimento non sveglia tuttavia il piacere dello spettatore, respinto, al contrario, dalla cancellazione di ogni sua attività desiderante nella evidenza che barra l'immaginario, fenomenizzando la *jouissance* e neutralizzando il sesso. Il primo piano rigetta il contatto, esacerbando e rendendo ipertrofica la percezione oculare e derealizzando i corpi presenti sullo schermo. Poiché il sesso è impensabile al di là della sua iscrizione in un corpo, l'organo ridotto a unica dimensione del reale castra lo spettatore, segnalizzando l'interdizione al godi-

mento. Nella neutralizzazione del sesso si compie la *desublimazione repressiva* di marcusiana memoria, ripresa recentemente dal Foucault di « La volontà di sapere »: « ... la politica del corpo non richiede piú l'eliminazione del sesso o la sua limitazione al solo ruolo riproduttivo, ma passa piuttosto per la sua canalizzazione multiforme nei circuiti controllati dall'economia: una desublimazione arcirepressiva, come si dice ». Il panoptismo della macchina da presa realizza infatti al massimo grado la "volontà di sapere". mentre satura, senza resti né rimandi, la rappresentazione fisica della realtà sessuale, mostrando "tutto" il mostrabile (è la stessa offerta che ci perviene dalle *affiches* di film come *Exibition* o dei vari "porno" casalinghi). L'erotoprassia filmica recide il membro maschile, si perde, posseduta da una sorta di fascinazione, sul vuoto degli organi genitali della donna, metafora freudiana dell'abisso, conferma angosciosa del *manque*. Moltiplicazione di pezzi anatomici neutri smarriti nell'anonimato: sesso tagliato infine, sezionato e — ancora una volta — non pene o *ctéis*, ma fallo. Il microcontrollo dell'organo è il medesimo meccanismo dell'ordine della produzione. Come osserva Yann Lardeau (*Le sexe froid*, « Cahiers du Cinéma » n. 289, giugno 1978), il porno non può "parlare" del sesso se non in termini funzionali, genitalizzandolo, assegnandolo agli organi sessuali come messa-in-segno. L'assenza di una economia politica del corpo determina la frammentazione anatomica di una unità inscindibile. Il sesso non viene liberalizzato, ma recluso dal quadro del P.P. Dissociato e obiettivato, l'organo diventa pura astrazione, o fantoccio, strumento artificiale del piacere, *godemichet* simile a quelli posseduti dalle matrone romane o pubblicizzati, sotto mentite spoglie, dalle vetrine dei negozi di articoli sanitari. Isolato dal P.P., il falso-sesso circola liberamente fuori del soggetto, come una merce. La disgiunzione del rappresentato rende possibili tutte le congiunzioni con altri elementi vittime della stessa riduzione in frammenti (sappiamo che l'economia del film porno è basata sul travestimento: *stock-shots* osceni di organi in dettaglio, ripresi in altra sede, in altro momento e, non di rado, da corpi diversi, vengono inseriti disinvoltamente nella *fiction*, raggiungendo il limite massimo-reale della dissociazione e dell'artificio). Il "mercato" si apre alla libera circolazione ed alla combinatoria inesauribile degli organi-utensili. L'effetto complementare è l'assenza del corpo dal fotogramma, la sua forclusione dallo spazio della rappresentazione e la conseguente relegazione nell'area del paradigma (senza recupero dialettico, l'abbiamo già notato, della virtualità dell'*off*). Il corpo viene privato del sesso e neutralizzato a sua volta. Corpo e sesso amputato si elidono cosí reciprocamente, ratificando la morte del desiderio.

Tentiamo ora di cogliere la differenza tra la rappresentazione propria del porno da quella del cinema che, operativamente, abbiamo definito "erotico". Constateremo allora che non esiste, a livello di operazione significante, alcuna reale diversità, rispondendo, al contrario, entrambe le modalità dell'erocinema al medesimo principio di produzione del senso. Se il porno è strutturato sull'"estetica" del P.P., il principio rappresentativo del cinema erotico si fonda piuttosto, lo abbiamo già osservato, sul piano medio. Ma il piano medio viene impiegato con l'unico effetto di sottolineare induttivamente lo spazio circoscritto e chiuso del sesso. La focalizzazione dell'organo è messa a punto con procedimenti opposti a quelli del porno. Incluso nel piano medio, il sesso si offre come oggetto di desiderio e "meta" dell'occhio nell'economia del corpo rappresentato, mediante l'apparente volontà di celarlo; un capo di biancheria, un movimento, un oggetto, l'ostacolo di una coscia chiusa, l'angolazione dell'inquadratura barrano il sesso alla pulsione scopica. In tal modo l'organo del piacere — soprattutto quello femminile — è estromesso e contemporaneamente suggerito come oggetto positivo del desiderio: il feticcio, una volta di piú, la compensazione fallica del *manque*. Fotogramma dilatato o ristret-

Una leadership italiana dell'eros filmico: *Portiere di notte* (L. Cavani, 1974: Charlotte Rampling e Dirk Bogarde).

to, dettaglio o piano medio, parte per il tutto (porno) o tutto per la parte (erotico), lo spettatore si trova sempre di fronte ad un corpo che si rapporta a un sesso, ad un sesso che si rapporta a un corpo, in assenza reciproca. L'indifferenza è sostanziale: si tratta dello stesso procedimento metonimico, simmetricamente ribaltato. Il corpo-intero dell'erotico, esibito o spiato dal "buco della serratura" dello schermo (il corpo di Sylvia Kristel in *Emmanuelle*, quello di Corinne Cléry in *Histoire d'O*) è l'effige fallica offerta/negata allo spettatore, chiusa, liscia, stilizzata infine in un *mannequin* castrato, privato dei suoi « siti d'intromissione » (Barthes).

Il feticismo letterale del porno e quello dell'erotico, con il suo diverso piano di referenza, con la sua scrittura piú raffinata e seducente, sono del tutto equivalenti. L'erotico si richiude sul narcisismo del significante fallico ed esclude a sua volta lo spettatore. La stessa frammentazione somatica si ritrova, sia nello svolgimento diacronico, sia internamente alla medesima inquadratura, nello scollamento corpo vestito/corpo nudo, corpo truccato e no.

« Il corpo fabbricato — ma non esiste che cosí — interamente concretizzato e che nessuno può disfare, è soltanto, con tutti i suoi accessori (abiti, gioielli, creme, fards, compresa la pelle), la ripetizione, nella scena erotica, dell'operazione compiuta sul circostante dal dispositivo tecnico del cinema, quando questo frammenta la scena con i suoi movimenti, angoli di ripresa e inquadrature, quando seleziona lo spazio della sua rappresentazione giocando sulla profondità di campo, quando diffrange colori e illuminazione — insomma con la selettività del suo *découpage* e la selezione seconda degli attacchi di montaggio: processo di fabbricazione del film, codificazione che restituisce direttamente e ingenuamente il porno e che tende a dimentica l'erotico » (Y. Lardeau, *Le sexe froid* cit.). Si riscontra nei due "generi", o nelle due varianti del "genere", lo stesso processo produttivo di senso, lo stesso feticismo, in una indifferenza sostanziale tra porno ed erotico. La presenza dell'anatomia induce il dispositivo di sessualità, la messa-in-segno è prodotta dalle modalità della iscrizione pellicolare. Il P.P. si carica in apparenza di connotazioni esibizionistiche tendenti alla rappresentazione iperrealista.

Usato per lo piú dal cinema in funzione psicologica, il piano ravvicinato impone la "psicologia" del pene (come rinunciare al *calembour*?) e nel medesimo tempo ne smaschera i meccanismi di produzione-ricezione. Nel codice della rappresentazione filmica, appunto, si vanifica l'illusione del referente prodotto, perché il P.P. è ontologicamente astratto, extrafisico, quindi desessualizzato. Il sovrappiú di realtà e di concretezza contenuto nell'esibizione in

Decodificazione del cliché: *Glissements progressifs du plaisir* (A. Robbe-Grillet, 1973: Anicée Alvina e Olga-Georges Picot).

dettaglio degli organi spinge il rappresentato nell'irrealtà; la focalizzazione, le proporzioni inverosimili non solo isolano e amputano l'organo, ma ne mostrano l'immaterialità, sanciscono l'assenza obiettiva di un referente isolabile dalla realtà. Le modalità della scrittura pornografica rivelano che il sesso è irrappresentabile. La sua pretesa inclusione nella messa in scena cinematografica deriva infatti dalla supposizione della sua realtà al di fuori della dimensione simbolica (il fotogramma, del resto, è oggetto-feticcio e la sua semplice scissione dal contesto filmico appartiene all'ordine della perversione, mentre il film, quanto a funzionamento, si potrebbe definire piuttosto — come osserva Barthes — un'attività isterica. Ma nel pornofilm tutto il rappresentato si feticizza. Sussiste il legame del discorso — filmico — col desiderio e col potere, secondo le ipotesi di Foucault, mentre la verità si sposta, foucaultianamente, dall'atto riutilizzato dell'enunciazione all'enunciato stesso, al rapporto con la sua referenza. La produzione del discorso è regolata in modo che ne venga scongiurata la materialità).

Il pornofilm diventa modello e codice di simulazione della sessualità. Barrando l'immaginario, escludendo i fantasmi delle pulsioni, riducendo la catessi libidinale all'investimento del membro o del pube come oggetti del desiderio, il porno sottolinea l'irrealtà del rappresentato e istituisce un processo al cinema. L'autentica oscenità risiede nell'operazione di notomia necrofila, con i suoi tagli e suturazioni relative — la tecnica del *découpage* e del montaggio — compiuta sui corpi della rappresentazione (operazione che tanto impressionava e spaventava gli spettatori *fin de siècle*, ai primi contatti con il nuovo linguaggio). Ciò che rende il porno intollerabile è la chirurgia dei corpi che esteriorizza l'oscenità del mezzo e della quale, in quanto spettatori, siamo complici. Il corpo si fa cadavere nell'operazione analitica della sua scomposizione e nei movimenti della macchina da presa; il corpo, scala di referenza dell'immagine filmica, si riduce a una salma per lezioni di anatomia. Le posizioni "tecniche" del coito non fanno che confermare l'impressione repulsiva determinata dall'operazione di sezionamento compiuta dalla cinepresa. Il sesso allora non può funzionare come metonimia di riferimento della totalità somatica; esso finisce, al contrario, per obiettivarsi nella scissione, neutralizzandosi. Ricordiamo che Jacques Lacan individua lo « stadio dello specchio » come identificazione fondamentale compiuta dall'uomo nei confronti di se stesso e come conquista dell'immagine del corpo capace di strutturare l'io prima dell'ingresso del soggetto nella dialettica dell'identificazione con l'altro attraverso la mediazione del linguaggio. Per l'analista francese l'unità del corpo non è primaria, bensí tende a configurarsi come l'esito di una lunga conquista. E' prima-

ria, al contrario, l'angoscia del corpo disgregato, precedente al nodo immaginario del narcisismo. L'aggressività sembra allora consistere in un particolare rapporto dell'uomo con il proprio corpo e con il corpo dell'altro. Lacan ricollega al fantasma arcaico del corpo disgregato le manifestazioni ossessive dell'aggressività umana: « Fra queste ultime ve ne sono che rappresentano i vettori elettivi delle intenzioni aggressive, che provvedono di una efficacia si può dire magica. Sono le immagini di castrazione, evirazione, mutilazione, smembramento, dislocazione, sventramento, divoramento, esplosione del corpo, in breve, le *imago* che personalmente ho riunito sotto la voce, che sembra loro strutturale, di *imago del corpo in frammenti* » (J. Lacan, « Scritti »).
Ora, l'orrore del corpo disgregato è realizzato pienamente dai procedimenti tecnici di scrittura del film pornoerotico: ne consegue la produzione di angoscia che investe lo spettatore. L'equivoco di base è articolato e complesso. Lacan, ancora una volta, chiarisce la predominanza del simbolo sull'immagine. Nulla si può dire dell'immaginario, se non lo si pone in relazione con la catena simbolica. L'organo maschile riveste dunque un ruolo simbolico; non è un fantasma, né tantomeno deve essere ricondotto al pene: è un significante, il significante fondamentale dell'inconscio. Esso

La fortuna ecumenica dello hard-core americano: *Cinderella* (M. Pataki, 1976).

può intervenire solo dissimulato, come segno della latenza da cui è colpito ogni significabile una volta elevato alla funzione di significante. Reale e immaginario sono dunque inscindibili, meglio, il reale non è rappresentabile se non nella sua ripercussione a livello di immaginario. La pretesa di significare l'organo sessuale nella sua materialità extrasimbolica rivela un fraintendimento di fondo, che può risolversi solo in una perversione feticista. Tale perversione è individuabile all'origine del cinema stesso, che se ne è potuto preservare soltanto quando ha invocato l'intervento immaginativo della *fiction* nella sua dichiarata falsità. L'introduzione del fantastico nel cinema fu la tattica di difesa adottata contro la perversione propria del mezzo (Lardeau).

Per tale ragione, la vecchia prassía filmica hollywoodiana, capace di creare un universo fictionale piú credibile di quello reale, risultava di un erotismo ben superiore a quello del porno, tutta giocata com'era sul rapporto desiderio-ostacolo-trasgressione e sulla dialettica della proibizione. Un simile cinema aveva imparato a sottolieare di continuo l'emergenza del desiderio, barrandola con la medesima sistematicità. Abbattere la barra, l'ostacolo del non-rappresentabile, è valso soltanto a mostrare l'artificio, a respingere il cinema nell'astrazione, senza ottenere l'effettiva trasgressione dei tabú sessuali. Il porno è tornato alle origini, contribuendo in maniera determinante alla crisi del cinema e istituendosi a rappresentare il suo genere critico. L'*hard-core* riattualizza e sottolinea, con paradosso solo apparente, l'origine spettrale della rappresentazione cinematografica. Riassumendo: il principio lacaniano del *manque*, inteso come infinita sostituzione simbolica del desiderio, e la sua saturazione ad opera del significante fallico sostanziano la prassi produttiva del pornofilm, quella sottocategoria, cioè, del cinema a tematica sessuale tendente alla flagranza (irruzione dell'oggetto sessuale e della corporeità nella loro astanza, nello loro presenza scandalosa, che sembra ratificare una interpretazione referenzialistica contro tutte le semiotiche "dell'assenza") ed alla virtuale esclusione della pratica ellittica, in favore di una continuità d'esposizione ai limiti del tempo reale. Il cinema cosiddetto erotico, invece, ottiene risultati equivalenti a quelli del porno costituendosi in pratiche significanti piú sofisticate, che percorrono la catena simbolica velando linguisticamente il fallo.

6. Film come « corpo erotico » e iscrizione filmica dei corpi

Lo scollamento orizzontale del pornofilm non rappresenta tuttavia il solo scollamento dall'universo del discorso, flagranza dell'amplesso e della pratica erotica esorbitante dalla semantizzazione tradizionale della scrittura cinematografica. L'assenza di un'economia

La trilogia di Morrissey-Warhol.

Flesh (1969)

Trash (1970)

Heat (1971)

politica del corpo (quella sintesi di soggetto e oggetto che la servitú delle parole — idest il sistema delle significazioni dominanti — impone di considerare non-senso e impossibile) provoca uno scollamento dello stesso dal rappresentato (scollamento modello gesto), manifesta lo sforzo dell'attore-modello, la sua assenza psicologica rispetto all'azione, la simulazione del desiderio, l'individualità estraniata dalla *performance* (cfr. M. Mancini cit.). Corpo sezionato dalle inquadrature e spesso dotato — lo abbiamo detto — di un sesso vicario, il modello è del tutto anonimo, all'opposto di quanto accadeva per il divo del passato, delegato con pieno successo a suturare lo scollamento mente/corpo. Il cast del *blue film* è occasionale e gli attori-corpi sono interscambiabili, tanto le loro prove di identità risultano cancellate in una molteplicità di dettagli anatomici che si vorrebbero metonimicamente attribuiti a un intero, laddove il feticismo hollywoodiano rappresenta il trionfo (nominativo) dell'identità dell'attore. Una volta di piú, tuttavia, l'opposizione apparente corpo del modello/corpo dell'attore appartiene al sistema delle invarianti sostanziali della produzione cinematografica. Il corpo fotografato è sottratto al fluire dell'immaginario e trasformato in *imago* del corpo, divenendo proprietà di una forma simbolica. Il cinema, si sa, è strutturato all'interno del sistema di organizzazione-divisione del lavoro e agganciato al principio di forza-lavoro e produzione di denaro (il film). Il corpo-lavoro diventa merce e si realizza in valore di scambio. La naturalità del corpo (e soprattutto quella del corpo femminile) viene rimossa, con inclusione somatica dell'attore nell'ordine del fallo. Il corpo funziona da fallo totalizzando l'immaginario, nella sua inclusione all'interno dello spazio filmico che è, contemporaneamente, la sua rimozione come materialità. L'immagine a-dimensionale del corpo, il corpo dell'attore, è il *plafond* su cui il cinema ha costruito la sua prima istanza di intero. Una volta fissato il corpo nell'ordine dell'immaginario, il cinema si è appropriato anche di quel piú-di-corpo che resiste sempre al processo di riproduzione speculare, reinvestendolo in nuovi livelli di simbolizzazione. Il corpo perde dunque il proprio valore d'uso per istituirsi come valore di scambio. Ciò che si sacrifica nel cinema è il corpo stesso, la sua dimensione volumetrica, il suo spessore reale. La materialità si riduce alla superficie del *semblant*, facendosi elemento di scrittura. L'Altro-come-discorso si introduce nel cinema rimovendo l'Altro-come-corpo. Si propone ancora una volta la necessità di un'erotica cinematografica capace di superare l'organizzazione produttiva del corpo scisso, modellata sulla frammentazione del corpo sociale (la divisione in classi); necessità di una ricomposizione unitaria del corpo umano diviso nei sensi separati dalla divisione del lavoro.

Il film pornografico come film d'amore ridotto alla sola scena d'amore: *Blue Movie* (A. Warhol, 1969).

Poiché il valore è iscritto nel corpo, lo statuto di Eros si individua soltanto nel regime dell'economia politica. Si lavora per il corpo, per il desiderio. Non è possibile dissociare la libido, la pulsione, il "puro" desiderio, né presupporre il corpo come "innocente". La revisione che muove dalla critica dell'economia politica del corpo ha come fulcro l'identificazione del corpo in quanto corpo-lavoro. Il desiderio viene liberato nei modi di una significazione che coincide con la struttura dei processi di produzione e non può soddisfarsi se non mediante il consumo. Nella società della fallicizzazione ciò che chiamiamo erotismo è la logica dell'*equivalente generale* (iscrizione fallica del desiderio, investimento del desiderio nel fallo). Il corpo è oggetto di appropriazione in forma feticizzata, come segno-valore, valore di scambio nel contesto della produzione capitalistica Il corpo-sessualità si oggettivizza, si realizza e si de-realizza nella fallicità e nella castrazione, cioè nell'appropriazione sostitutiva.
Non si può dunque dissociare il corpo dal processo di produzione, dovendosi escludere un'anteriorità del corpo rispetto al lavoro (e

viceversa): il corpo non è desiderio, ma corpo-lavoro e il problema della sua liberazione non deve essere posto nei termini dell'economia simbolica, bensí va ricondotto a quelli della trasformazione dei rapporti di produzione (Scalia). Il capitale fa dunque del cinema uno strumento di oggettivazione-sostituzione del desiderio. Riassumendo ancora una volta: assai poco del corpo "fisico" resta nel film — diversamente da quanto accade nella finzione teatrale — dopo la trascrizione nel linguaggio cinematografico, doppio del reale. La possibilità di interazione della dualità mente (regista) e corpo (attore) non è fondata sulla materialità del corpo, bensí sulla rimozione del corpo — e segnatamente del corpo della donna — e sulla sua inclusione nell'ordine del fallo, sul suo *funzionamento fallico.* Il corpo si riduce a superficie ed *imago*, privata della dimensione volumetrica che le era propria e nella quale si trovava iscritta la sua determinazione di classe. In tal modo l'ultimo valore d'uso — il corpo — è ridotto a valore di scambio.

E' dalle precedenti constatazioni che possiamo far derivare il ruolo filmico del corpo femminile, motivo di tante posizioni polemiche passate e attuali. Il corpo della donna è investito nel cinema come corpo fallico e reificazione/proiezione del desiderio maschile. Nel codice della rappresentazione pornografica, contrassegnata dalla povertà di un *récit* in cui la modella-attante mette in scena se stessa, la donna è immediatamente ridotta ai suoi organi. Si tratta, con ogni evidenza, di una forma di disprezzo, corrispondente, del resto, a quella esercitata nei riguardi dello spettatore maschio. La "liberalizzazione" avvenuta in questo decennio — ultima conseguenza in ordine di tempo della foucaultiana « incitazione al discorso » — ha progressivamente consegnato il corpo della donna ai fantasmi del pubblico maschile, dotandolo di un ruolo appartenente alla dimensione del sogno represso, ruolo ideale e gratificante di una donna sensuale, appassionata, sempre disponibile e sessualmente sottomessa. Si verifica una autentica inversione di segno nella figura della femmina fallica a tendenze sadiche consegnataci dal cinema classico di Hollywood (Mae West, Marlene Dietrich, Joan Crawford, per non parlare delle donne-protagoniste dell'*horror film*), nella quale gli atteggiamenti provocanti e *charming* erano strettamente correlati ad alti livelli di ambiguità sessuale. Al contrario, la donna del cinema pornoerotico contemporaneo (fatte le debite eccezioni: i film di Ferreri, Bertolucci, Oshima) tende a configurarsi con sempre maggiore evidenza in quanto oggetto sessuale, ad onta delle rivendicazioni dei movimenti femministi, se non addirittura — ennesima astuzia dell'industria cinematografica — per compensazione/vendetta contro questi. Esempio limite di tale pre-

La femmina fallica a tendenze sadiche (Mae West). →

disposizione al soddisfacimento degli orgogli frustrati dello spettatore di sesso maschile si potrebbe trovare nelle scene di masturbazione, che sottendono sistematicamente l'intesa di una soddisfazione parziale e vicaria, unita al desiderio-attesa della virilità di un partner (cfr. M.lle Béccarie in *Exibition*). Il corpo della donna resta, in ogni caso, inequivocabilmente iscritto nei meccanismi della esibizione fallica. Il film erotico, in particolare (al contrario del porno, che tenta, senza successo, il procedimento contrario), tende costantemente ad esorcizzare la "fisicità" semantizzandolo, avvolgendolo nel linguaggio. Si conferma, in ogni caso, la codificazione del processo cinematografico di umanizzazione del valore di scambio. Laddove il corpo femminile veniva rimosso da quella perfetta macchina da rimozione che fu il cinema di Hollywood, il *blue film*, con meccanismo opposto ed effetto equivalente, si spinge al massimo dell'esibizione, aprendo un vuoto che non risponde alle premesse e alle attese del film, una frattura nel *continuum* del riferimento al corpo, un'emozione non legata ad alcuna identificazione.

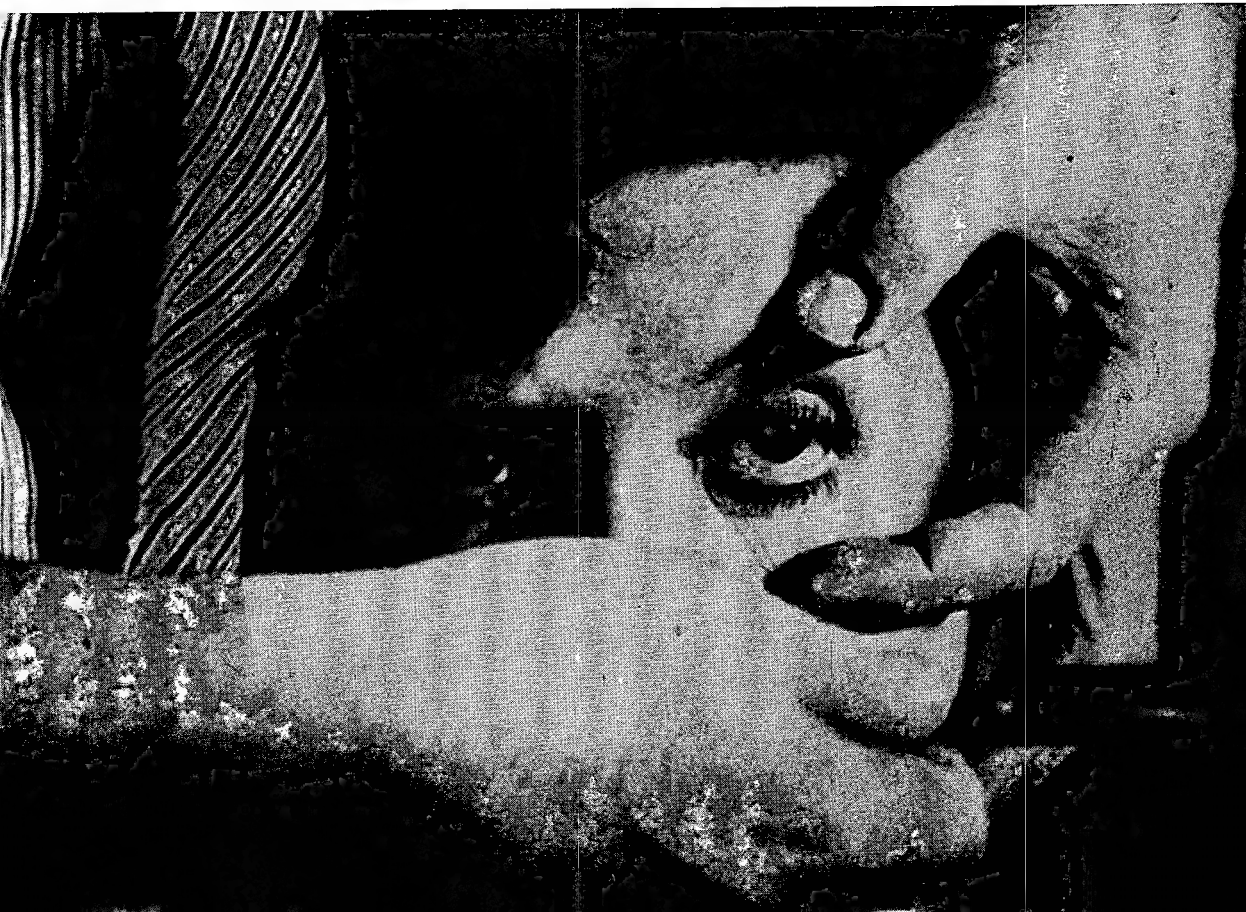
Tale vuoto è rivelatore delle aporie del sistema e l'ambiguità, la provocazione del corpo nudo può essere ricercata soltanto in ciò che esso conserva di autosignificante, tale da non poter subire il recupero linguistico. Constatata l'assenza attuale di introduzione schermica del corpo, l'inesistenza cioè del corpo *nel* film, non resterà che prendere atto ormai dell'unica effettiva fisicità cinematografica: il corpo *del* film. Il desiderio deviato del corpo non potrebbe essere che desiderio del testo nella sua percezione fotogrammatica, ovvero desiderio del corpo filmico, pellicolare, che è la realtà materiale del film schermico. Il film si organizza su un moto di offerta/sottrazione — in tema di analogie erotiche potremmo paragonarlo alla struttura dello *strip-tease* — ed il desiderio della realtà è, forse, soltanto la rimozione del desiderio del film-corpo. Il linguaggio cinematografico si identifica con la sostanza erotica del film. Tutto il cinema è erotico, ontologicamente erotico vorremmo dire, e l'intero corpo pellicolare si configura come un'unica zona erogena aperta alla lettura desiderante. L'autentico film erotico sarebbe allora quello che fa nascere il piacere, al di là del fenotesto, dalla successvia offerta delle proprie zone erogene, piuttosto che dalla rappresentazione del piacere altrui (Cinegramma).

Kierkegaard giudicava la parola, strumento di mediazione emintemente logico, poco dotata per esprimere l'immediatezza estetica di Eros, l'ebbrezza della sensualità, e preferiva delegare l'espressione del desiderio alle doti suggestive della musica. Analoga potrebbe essere la sostanza dell'immagine filmica, non nella possibi-

lità di riprodurre contenuti erotici, bensí nel suo stesso flusso di desiderio, nella sua, diremmo, musicalità intrinseca. Nella sua produttività significante, insomma, anziché nel feticismo del fotogramma isolato.

7. Le perversioni dello sguardo

Scrive Jacques Lacan: « Ciascuno può nascondere la verità sotto il vestito o addirittura, come nella finzione galante dei "gioielli indiscreti", nel proprio ventre » (J. Lacan, « Scritti »). Dovremo, di qui innanzi, indagare se esista e dove risieda la parola di verita del cinema pornoerotico (nulla ci vieta di trattare, al caso, i due elementi della pseudo-dicotomia come una unità indifferenziata), la presunta e tanto spesso invocata carica trasgressiva e/o rivoluzionaria di questa forma espressiva.
In primo luogo, come si esprime la vita del desiderio nella rappresentazione cinematografica? Il desiderio non può essere messo in scena come tale: la *mise en scène* è un testo di parafrasi del sottotesto, un'intepretazione del desiderio. Nel corso del processo di trascrizione filmica il desiderio viene inevitabilmente filtrato

L'occhio scopre la propria materialità: *Un chien andalou* (L. Buñuel e S. Dali, 1929).

dal linguaggio, assimilato semanticamente all'immagine nella sua qualità metaforico-metonimica. Sappiamo che « in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurarne i poteri e i pericoli, di padroneggiarne l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità » (M. Foucault, « L'ordine del discorso »). La stessa qualità erotica dell'immagine cinematografica, con la sua pertinenza al sensorio unita alla proprietà di erotizzare la materia, rende il cinema un mezzo potenzialmente pericoloso per il codice del senso dominante. La famosa carica trasgressiva (o eversiva) della pulsione libidica viene allora stornata, canalizzata e reiscritta, attraverso il "discorso" filmico, nell'area dell'*endoxa*. Il cinema erotico non libera le pulsioni, bensí le simbolizza in maniera deviata: i suoi modelli di desiderio sono incentrati sulla privatizzazione dell'erotismo, sulla sua genitalizzazione intesa come attività specializzata, secondo la logica della divisione del lavoro. Eros, pertinenza atavica dell'organismo intero, si trasforma in funzione parziale, nell'attività immaginativa come nella realtà. La fissazione genitale attuata dal cinema equivale a una deerotizzazione: la messa in scena dei desideri diventa desiderio del desiderio e frustrazione. Censura e "giustificazione narrativa" della rappresentazione erotica si incaricano di completare l'opera. Ecco che il rapporto tra economia politica ed « economia libidinale » (Metz) si risolve a tutto svantaggio della seconda, mentre l'Eros politico, nella sua proposta utopica e liberatrice, trova barrato l'accesso al linguaggio cinematografico. Sappiamo che Georges Bataille ha svolto una lunga e serrata critica teorico-pratica dell'occhio. L'occhio (si pensi a *Un chien andalou* di Buñuel-Dalí) scopre la propria materialità, demistificando il presunto statuto di organo spirituale per eccellenza, che compie la sintesi logica del reale nell'oblio della propria natura fisica. La storia dell'occhio, interpretato da Bataille in quanto sostanza materiale, denuncia però il carattere idealistico e repressivo della visione. Laddove tutta la cultura occidentale tende a configurarsi come apologia del vedere, tale attività è, di fatto, respinta nella sua potenzialità di partecipazione, mentre all'« oeil de la conscience » viene affiancato l'« oeil de la police ». Noi viviamo in uno stato di perversione della vista: l' "occhio perverso" è divenuto centro dominante di azione e, fisso sullo schermo, accompagna la nostra regressione nel buio della sala cinematografica. La libido oculare segna una traiettoria feticista, spingendoci verso un oggetto irragiungibile e dotandoci di un di piú, di un eccesso di desiderio. Il nostro occhio, il nostro corpo-desiderio si trasformano in segno-valore. Lo spettatore si appropria dei prodotti del desiderio, del

godimento e del piacere in forme sostitutive, simboliche, fantasmatiche. Il pornocinema gli presta materia di identificazione minima (identificazione non funzionante nei confronti dei personaggi, bensí dell'obiettivo, in una visione di ciò che il cineasta ha visto), gli offre la mera occasione di essere altrove piuttosto che di essere un altro, di veder agire piú che di agire, fa del suo organo della vista una spia. In tal modo lo spettatore è ridotto alla dimensione del vedere, *spectator* in senso piú che mai letterale; la libido passa attraverso l'occhio, oggettivandosi, ed erotizza il reale. In questa operazione il desiderio subisce la perversione, si estranea e si riflette sul produttore, facendo di lui un feticista e un *voyeur.* Perciò "l'occhio del potere" non valuta tanto ciò che si vede, quanto l'atto stesso del vedere, il desiderio del desiderio, che è, lo ripetiamo, frustrazione e impotenza.

Il cinema si identifica con questo processo di oggettivazione-sostituzione del desiderio, attuando la rimozione dell'oggetto. Ma Lacan ci insegna che « vedere è vedersi », vedere se stessi in quanto visti dall'Altro e visti da noi stessi attraverso l'Altro. L'acquisita scopofilia comporta uno stato regressivo, una fissazione alla freudiana *scena primaria*, che conferma, in ultima istanza, il divieto del Padre, la servitú, la negazione della libertà.

8. Lo sguardo delle perversioni

Siamo piú addietro giunti alla conclusione che il membro maschile, termine troppo marcato, è irrappresentabile e viene amputato dalla inquadratura, mentre il sesso femminile ha insito il pericolo di rappresentazione inconscia della castrazione. L'operazione realistica dell'erocinema si rivela negata alla sessuazione primaria e non può che risolversi in termini di feticismo: la sua norma costitutiva, nell'indifferente circolazione degli organi-feticcio, è dunque la perversione. Lo schermo propone disinvoltamente, del resto, tutta la gamma delle perversioni sessuali, cercando in esse un sostitutivo alla noia presto ingenerata dalla meccanica ripetitiva e monocorde degli organi impegnati nella copula. Conviene, a questo punto, ricordare alcune osservazioni di Gilles Deleuze: « La perversione sembra presentare il seguente fenomeno: la *desessualizzazione* vi si produce ancora piú nettamente che nella nevrosi o nella sublimazione, essa agisce con una freddezza incomparabile; nondimeno essa è associata a una *risessualizzazione*, che non la smentisce affatto, ma opera su nuove basi anch'esse estranee ai disturbi funzionali e alle sublimazioni. Tutto si svolge come se il desessualizzato venisse risessualizzato in quanto tale e in modo nuovo. E' in questo senso che la freddezza, il glaciale sono elementi essenziali della

Film come *Emmanuelle* (J. Jaeckin, 1974) ...

struttura perversa » (G. Deleuze, « Presentazione di Sacher Masoch »).
Non pare davvero che ci si possa attendere rimedio alla pochezza della rappresentazione schermica di Eros dal ricorso all'iscrizione pellicolare delle piú fantasiose perversioni. Se il triste tropismo che spinge folle di spettatori a mettersi in coda favanti ai *sexy movies* è conseguenza e contraccolpo dei millenari divieti della religione cristiana, ciò non esclude che l' "erotismo di massa" si configuri come una nuova forma di alienazione. La liberalizzazione tramuta un bene in bene svalutato che, messo continuamente in circolazione e consumato, richiama la circolazione di altri beni. Ciò si è verificato negli ultimi anni per il nudo cinematografico, trasformato, dopo una rapida *escalation*, in immancabile-indifferente elemento di corredo di qualsiasi film.

Per esemplificare la trasformazione del regime cinematografico di Eros ricorreremo all'esempio del *documentario sexy*, tanto in voga nei primi anni '60. A quell'epoca l'immagine della donna nuda comportava ancora un valore emozionale spropositato, dovuto al

... o *Histoire d'O* (J. Jaeckin, 1975) sono costruiti su stilemi e determinazioni ideologici.

peso inibitorio di una cultura che, pur prossima alla "liberalizzazione", era avvezza a drammatizzare la percezione del sesso, e ai meccanismi sociali di controllo derivanti dagli stessi schemi culturali. Nel documentario sexy non esisteva ancora l'esibizione dell'amore fisico, che veniva semplicemente mimato facendo uso degli stereotipi erotici della *vulgata:* pelle, indumenti intimi, contorsioni imitanti le *figurae veneris*, gemiti. I simboli e le allusioni tendevano ad una astrazione sfumante nel generico "compiacimento estetico". L'oggetto sessuale era desessualizzato dall'impassibilità sprezzante della donna, dalla sua solitudine — che impediva al riguardante l'identificazione in un partner —, dal suo compiacimento esibizionistico — negante allo spettatore il ruolo di *voyeur*. Spettacolo evocatore di destinazione borghese, lo *strip* si strutturava su una prassi codificatissima, che consumava il rito richiamando l'osservatore e quindi respingendolo. Estrema riprova del gioco di tensione-negazione, il *cache-sexe* della *strip-teaseuse* interdiva perentoriamente l'accesso al sito d'intromissione: « quell'ultimo triangolo, per la forma pura e geometrica, per la materia brillante

e dura, spranga il sesso come una spada di purezza e respinge definitivamente la donna in un universo mineralizzato » (R. Barthes, « Mythologies »).
Ebbene, nella completa e compiaciuta esibizione della pratica erotica, la situazione dello spettatore odierno non è affatto mutata rispetto a quella del *voyeur* occasionale di quasi vent'anni fa. La rappresentazione della sessualità sullo schermo non autorizza, lo abbiamo visto, l'ingresso del riguardante nell'azione compiuta dinanzi ai suoi occhi. Se l'erotismo è immaginazione, suggestione, attività desiderante, il desiderio di possedere una donna non può essere gratificato dal vederla posseduta da un fantasma schermico. L'amplesso fotografato è una pratica anonima per un pubblico in cerca di sostitutivi alla propria vita sessuale. Il riguardante viene, in realtà, respinto, l'identificazione risultando impossibile. E' questo il motivo per il quale, piú che la totalità fotografica dell'accoppiamento, l'immagine tende ad includere la sola donna nell'atto di prendere piacere, presupponendo cosí una piú ampia possibilità di proiezione-identificazione nel suo partner invisibile da parte dello spettatore. Il pubblico, nella sua maggioranza, attribuisce all' "erotismo" un tono di cultura borghese, mentre giudica la "pornografia" una pratica bassa e volgare (la nozione di "buon gusto" è pur sempre una nozione di classe). Film come *Emmanuelle* sono costruiti su stilemi e determinazioni ideologiche (l'esotismo da pseudo-*reportage*, la categoria sociale dei personaggi, gli ambienti, il diritto al piacere, il valore catartico dell'amore) attuanti un approccio con la materia sessuale conforme alla cultura borghese contemporanea. Il risultato, comunque, non cambia: tanto nel cinema "pornografico" quanto in quello "erotico" lo spettatore è il vero, definitivo supporto dello scollamento della messa in scena. Pur nella moltiplicazione dell'esibito, è proprio chi guarda a restare spiazzato rispetto a ciò che guarda, a trovarsi irrimediabilmente e penosamente tagliato fuori, scollato dalla *fiction* cinematografica. Ad onta dell'illusione di vedere, il suo sguardo si elide. Ciò non impedisce che la piú banale delle pellicole pornografiche tocchi una media di 150-200mila spettatori, mentre film come *Emmanuelle, Histoire d'O* o *Contes immoraux* si rivelano autentici campioni del *box office* e costituiscono non di rado il maggiore successo economico di una stagione.

9. Della trasgressione codificata

« Ciò che è nascosto altro non è mai che ciò che manca al suo posto » (J. Lacan, « Scritti »). Resta da identificare come i meccanismi del senso dominante mascherino il "discorso del sesso" nella produzione del film e a quali effetti e finalità corrisponda

Salò o le 120 giornate di Sodoma (P.P. Pasolini, 1975): un film semanticamente provocatorio e dirompente.

il lavoro di metamorfosi inteso a disinnescare la carica eversiva che si vorrebbe implicita nella messa in scena di tematiche e comportamenti sessuali. Bataille afferma che senza gli interdetti non esisterebbe erotismo. E Roland Barthes aggiunge: « E io immagino dunque (...) che la sessualità, come *la parliamo* e *in quanto la parliamo*, è un prodotto dell'oppressione sociale, della cattiva storia degli uomini: un effetto di civilizzazione insomma. Quindi, potrebbe avvenire che la sessualità, la *nostra* sessualità, fosse esentata, superata, annullata, senza rimozione, dalla liberazione sociale: svanito il Fallo! Saremmo noi a farne un piccolo dio, come gli antichi pagani. Il materialismo non passerebbe dunque per una certa *distanza* sessuale, per la caduta della sessualità fuori del discorso, fuori della scienza? » (R. Barthes, « Roland Barthes par Roland Barthes »).
Non siamo molto lontani dalla « incitazione al discorso » e dai meccanismi deviati del « dispositivo di sessualità ». La materia sessuale, asservita per secoli alle piú violente repressioni, si spande esageratamente, occupa un posto di eccessivo rilievo nella vità

contemporanea, con il consenso e il favoreggiamento di un potere non meno, ma *diversamente* repressivo che nel passato. Subiamo ancora oggi il duro contraccolpo dell'amore cortese, illudendoci che le immagini della nuova sessualità cinematografica siano audaci e trasgressive; in realtà non vediamo nulla, se non la caricatura di una permissività sessuale in perfetta corrispondenza con la logica del profitto. Frutto avanzato del capitale, l'erocinema giustifica la violenza repressiva nell'*escalation* del dissenso, presentando la liberalizzazione come una concessione morale. Superata l'antica oppositività schizoide, il cinema porno è uscito dai circuiti marginali; il suo processo di adeguamento alle strutture del mercato non ha trovato serie opposizioni ed esso ha invaso le sale, limitando seriamente la libertà di espressione degli autori che non si piegano all'imposizione di adottare le tematiche dominanti della sessualità (si pensi alla censura del mercato che colpisce, per esempio, un regista della portata di Robert Bresson).

Nel contempo, i governi di molti paesi incamerano danaro con la tassazione "punitiva" dei film di argomento erotico, o del cinema pornografico *tout court*, fatti oggetto di biasimo morale senza che nessuno pensi davvero, nemmeno lontanamente, di sbarrare l'accesso ad un fenomeno inteso a sfruttare i "bassi istinti" e i "vizi" dei governati (non piú di quanto si mediti di rinunciare ai monopoli sull'alcool e il tabacco o di abolire l'industria degli armamenti). Vantaggi di questo genere non sono, per di piú, limitati dalla presenza di alcun pericolo. Se l'erotismo è potenzialmente liberatorio, la sua estensione cinematografica — lo abbiamo visto — si configura come macchina antierotica per eccellenza. La censura rimane poi sempre in grado di ostacolare i pochi film semanticamente provocatori e dirompenti, sia che rappresentino espressioni o deviazioni della sessualità (*Salò* di Pasolini, i film di Robbe-Grillet), sia che la loro materia resti orientata in tutta altra direzione (*La religieuse* di Rivette).

Non si impedisce, al contrario, la circolazione di poveri compensativi fallici, nazionali e no, dai titoli quali *Ecco lingua d'argento, Quel movimento che mi piace tanto, Quant'è bella la Bernarda, tutta nera e tutta calda, Le ragazze dal ginecologo, Bellissima superdotata cercasi... per pose particolari* o (esilarante) *Rivelazioni di uno psichiatra sul mondo perverso del sesso*. Non è passato molto tempo, del resto, da quando il cinema ha tentato, sotto risibili pretesti di "denuncia", di speculare su un filone nazi-sadico troppo squallido per trovare il consenso di un pubblico passabilmente smaliziato in fatto di "appetibilità" delle immagini. Pensiamo, per esempio, a *Le deportate della sezione speciale SS* oppure a *Ilsa she-wolf of the SS*, film che, sulla scorta degli esempi "no-

bili" di *Portiere di notte* e *Salon Kitty*, non fanno che esaltare, involgarendola, la confusione profonda presiedente ai modelli, in una intollerabile catena di identificazioni nazismo-perversione-tortura-piacere esemplare dei raggiunti limiti di una reale impotenza dello spettatore. Mentre il porno ludico di Bénazéraf e i migliori prodotti dell'*hard-core* americano (*The Devil in Miss Jones, History of the Blue Movie*), potenzialmente meno dannosi degli esempi riportati piú sopra, restano tuttora emarginati dal mercato, autentiche campagne di stampa forniscono una copertura a film pseudoerotici destinati al grande circuito industriale, che agita il fantasma della liberalizzazione per stornare il pubblico dalla televisione e riportarlo nelle sale cinematografiche. Massicci lanci pubblicitari e forti teniture nelle prime visioni impongono prodotti di un conformismo esasperante o, peggio, di una monotonia glaciale.
E' il caso del freddo e noioso *Histoire d'O*, che cela sotto l'alibi scandalistico-culturale una morale da educande asservite all'organizzazione maschile della compravendita del corpo: la tortura e la sofferenza fisica non sono piú neppure risorse del piacere deviato, trasformandosi bensí in sacrificio puritano, in tributo che la donna deve pagare per legare maggiormente a sé il proprio uomo (salvo poi rendergli il "marchio" del possesso). Tutto ciò, si intende, viene rigorosamente spacciato per "naturale" ed inserito in un contesto *à la page*, divenuto famigliare agli spettatori attraverso le colonne dei rotocalchi. Eros, entrato ormai pienamente nell'area della permissività, ha dunque pagato la propria liberalizzazione facendosi oggetto di consumo, merce, in ossequio alla ideologia edonistica e laica che ha concesso pragmaticamente ai sudditi una serie di diritti-doveri in precedenza negati. La società permissiva, democratizzando l'atto sessuale e incitando al discorso su di esso, ne ha resa obbligatoria la pratica ed ha creato cosí una nuova prigione. Lo spettatore, per di piú, vive la pratica sessuale in una dimensione fantasmatica, che non ha rapporto con la sua esperienza reale. L'origine di tutti i rivolgimenti sociali è il desiderio, ma la sovversione apparente introdotta dal cinema pornoerotico ha soltanto l'effetto di sviare l'attenzione dai problemi piú importanti, con l'impedire alle aspirazioni erotiche, per definizione sovversive, di sublimarsi a fini socialmente superiori, gratificandosi anzi dell'apparente audacia e del non-conformismo artefatto delle immagini erocinematografiche. Le indignazioni vengono create su comando, per avallare l'illusione. Una trasgressione codificata, convertita in rituale, non è piú una trasgressione.

Il cinema pornoerotico rappresenta, in certo modo, un anticipo sulla progressiva americanizzazione del nostro modo di vita: ne fanno fede gli alibi culturali dei produttori, che insistono nel pre-

sentare la lieralizzazione della pratica erotica come un nuovo modo di intendere i rapporti sociali, una innocenza ritrovata, una ideologia progressista e avanzata all'insegna della liberazione della donna, finalmente autorizzata a intendere il piacere come un diritto. Linda Lovelace, la protagonista di *Deep Throat*, è l'emblema della nuova moralità: il personaggio creato su di lei congiunge gli attributi della sacerdotessa del sesso con quelli della profetessa di una nuova società dell'innocenza, libera da ipocrisie e da complessi.

Non è inattendibile l'ipotesi che l'immensa quantità di libido propagata dai media contribuisca al declino dell'energia reale, mediante una delega all'immagine che sortisce l'effetto di desessualizzare progressivamente la società. Il sesso come spettacolo sta assumendo le proporzioni di una rappresentazione ossessiva di massa. Foucault scrive: « La rappresentazione comune del potere (...), secondo l'uso che se ne fa e la posizione che gli si riconosce nei confronti del desiderio, conduce a due conseguenze opposte: o alla promessa di una "liberazione, se il potere ha sul desiderio solo una presa esterna, o, se è direttamente costitutivo del desiderio, nella affermazione: siete tutti già presi in trappola ». Nella seconda ipotesi il potere, trasformando la libido in immagine, avrebbe neutralizzato la pulsione eversiva e la borghesia sarebbe riuscita, per l'ennesima volta, a difendersi con successo, universalizzando la propria ideologia. Quali sono infatti i modelli imposti dall'erocinema se non, ancora una volta, quelli dominanti nella organizzazione borghese della realtà? Film "erotici" e film "pornografici" non si connotano, sotto questo riguardo, in maniera per nulla differente, proponendo gli uni e gli altri allo spettatore gli stessi modelli compensatori, consolatori, rassicuranti di un mondo pacificato che riproduce gli attuali rapporti di produzione e i sistemi di significazione dominanti. Il cinema pornoerotico trova il suo spazio privilegiato nell'universo delle classi dominanti, nel quale immette democraticamente tutti gli spettatori, promettendo e mostrando loro ciò che potranno ottenere con la conquista della ricchezza. La rappresentazione del sesso "ricco" aumenta cosí i bisogni del pubblico senza soddisfarli. Nello stesso tempo, il modello ha un esito fortemente dissuasivo, inducendo lo spettatore a dubitare del proprio fallo di povero e spossessandolo della sua carica di desiderio. I comportamenti rappresentati riconducono sempre all'affermazione dell'aggressività sessuale maschile mediante la conquista prestigiosa del corpo della donna, ovvero allo stereotipo narrativo della "femmina" che mobilita i propri fascini per vendere il corpo a chi le offre la posizione sociale migliore. Si ratifica ancora una volta la "guerra dei sessi" ». L'omosessualità è quasi sistematicamente messa in caricatura (non sfugge il

←*Salon Kitty* (T. Brass, 1976): l'identificazione nazismo-perversione-tortura-piacere.

significato repressivo insito nella pratica adottata da molto cinema di esorcizzare il sesso attraverso il comico: il risultato è un aumento dei sensi di colpa dello spettatore).

Sia che si accetti il mito platonico degli amanti come originaria entità fisica unitaria, spezzata dall'invidia degli dei, sia che si preferisca il pessimismo lucreziano, secondo il quale i loro corpi restano separati anche nell'amplesso, il motivo dell'erotismo potrebbe dare al cinema un'infinita serie di capolavori. Ogni opera dovrebbe rappresentare un prototipo. Il pansessualismo del cinema contemporaneo, al contrario, incapace di inserire le tematiche erotiche in situazioni estetiche e tematiche forti, ha saputo creare soltanto un universo convenzionale: problemi sessuali di quadri superiori, un uomo diviso dal desiderio di due donne, il trionfo dell'istituzione familiare attraverso la pratica sessuale. Contestualizzazione e morale sono sottomesse ai *clichés* imperanti. La possibile trasgressione rappresentata dalla esibizione pubblica dell'atto si vanifica in un universo completamente tranquillizzato. Il rapporto Kinsey dimostrò che i comportamenti sessuali variano meno in funzione della struttura della personalità individuale, che non in base alla

Linda Lovelace in *Deep Throat* (G. Damiano e Andrée Kolb, 1972): una sacerdotessa del sesso che è anche la profetessa di una nuova società dell'innocenza.

classe di appartenenza; ma oggi qualsiasi spettatore è un borghese, essendo indotto a identificarsi con un unico modello culturale. La prassi del "lasciar fare" adottata dal potere contemporaneo non contraddice affatto le teorie di Reich sulla funzione sociale della repressione sessuale. Tale repressione, semplicemente, è ottenuta con mezzi riveduti e aggiornati:

1. con la tecnica di perpetuare la miseria sessuale e l'angoscia costituenti la base della repressione, inducendo il pubblico a consumare solo simbolicamente una sessualità che non è in grado di vivere;
2. con la rappresentazione delle perversioni in genere, produttrici di ulteriore ansietà;
3. con l'appello al sadomasochismo, che imprigiona l'immaginario di milioni di persone, ratificando la sottomissione all'ordine stabilito;
4. con la possibilità di controllare l'individuo nel suo tempo libero, il cui progressivo aumento viene assorbito da un'industria culturale che trae profitto da una sessualità già alienata sul lavoro;
5. con la rappresentazione della donna sottomessa e contenta della propria sudditanza. Ontologicamente capitalista, il cinema pornoerotico attuale riduce l'amore ai rapporti di dominazione, ergo di proprietà; esso riproduce abitualmente il dominio di un sesso sull'altro.

La separazione dell'energia libidica, dell'attività catettica del soggetto dall'oggetto della sua soddisfazione non fa che contribuire alla mediocrizzazione del pubblico, irretito in una dimensione falsamente soteriologica e in realtà vittima di un fenomeno desiderante repressivo. Poiché il cinema è otottico la sua azione, limitata a due soli sensi, risulta parziale: la specializzazione delle funzioni sensoriali consente solo l'esistenza di un erotismo metaforico, con tutto ciò che di frustrante esso comporta. Il film erotico "funzionante" sul mercato, per di piú, non può essere un film erotico totale neppure per ciò che attiene all'economia linguistica, poiché se lo fosse si scontrerebbe immediatamente con i processi produttivi. La falsa de-repressione è fondata sull'apparente scontro di due ideologie, la piú recente delle quali viene presentata come vincente da un'industria assuefatta a riassorbire il dissenso; al contrario, l'investimento dell'istinto sessuale nell'immagine, deputato al tempo libero, è complementare al suo soffocamento sul lavoro e si presenta come strumento ulteriore del potere repressivo delle nostre società. Il sesso esibito si sostituisce alla simbologia sessuale, reinvestendosi a sua volta come metafora della possessione psichica del pubblico. Il dispositivo del codice pornoerotico tende ad enun-

ciare l'immagine come parola di verità, ma le argomentazioni di libertà addotte a giustificazione di tale cinema sono puramente pretestuose. La pulsione pervertita spoglia lo spettatore della sua autonomia, trasformandone la sessualità in merce, ponendone gli interessi erotici al servizio dell'asservimento economico e rifondando l'ideologia autoritaria. Il cinema mette in scena lo spettacolo dell'immaginario, del temuto/desiderato, fantasmatizza l'ossessione di una libertà sessuale intollerabile per l'uomo. Si riproduce l'angosciosa solitudine sadiana di fronte ad Eros. Il pornofilm, come soddisfacimento del sé che sminuisce del tutto l'io nella sua qualità di parte psichica cosciente, spersonalizza lo spettatore. Il godimento viene dato per proponibile solo nell'appagamento impossibile: "discorso" sul sesso come soddisfacimento irrealizzabile, come culmine di un *climax* della rappresentazione fantastica e fuga verso l'ignoto che produce piacere.
Il cinema rifiuta di riconoscere il desiderio dal quale è costituito, riconducendo il corpo (corpo-lavoro) al discorso, ponendolo sotto l'egida del soggetto dell'inconscio (l'Altro autore). L'ordine della visione prodotto dal cinema nei confronti dell'erotismo protrae indefinitamente l'attesa del desiderio, dando cosí l'illusione di sfuggire alla sua omologazione: nulla in realtà tende di piú alla perversione del desiderante. L'entropia della ragione borghese conferma l' "erotico", pratica alta, il forte valore di scambio, azzerando nel contempo il valore d'uso delle pratiche basse (pornografiche). Assistiamo, in ultima analisi, alla messa in scena dell'economico, alla drammatizzazione delle condizioni di produzione, alla continua rigenerazione di lavoratori tranquilli, frustrati e asserviti.
Forse soltanto il pornofilm dei circuiti marginali, prodotto con piccoli mezzi e dedito alla cruda messa in scena di soggetti finora evitati, potrebbe mettere in crisi la fiorente industria dell'erocinema commerciale. Esiste infatti in America un nuovo *underground*, quasi del tutto sconosciuto, che, perverso, brutale e privo di scrupoli, volutamente osceno e malsano, sembra complottare contro la libido di massa per minare l'*establishment* nelle sue basi "morali", attendendo la caduta della Nuova Babilonia. Nell'impero del plus-lavoro — in cui al decrescere del tempo di lavoro necessario corrisponde una rivalutazione in tempo di lavoro di tutte le manifestazioni del privato e del sociale: sessualità, desiderio, arte compresi — ogni investimento del desiderante rivela il perpetuarsi della catena inconscia. Il desiderio è la legge del desiderio, e quindi una conferma del divieto; il gesto di ribellione si istituisce come ennesimo aggiornamento del Super-Io. Il falso edonismo del cinema contemporaneo non è che il *locus pornographicus* dell'organizzazione industriale. Al posto dell'erotizzazione dello stato, preconiz-

zata dai movimenti americani di contestazione di due decenni addietro, si è verificata la statalizzazione di Eros. Nel punto di sutura del senso si istituisce ancora una volta, anche se in forme aggiornate, il senso dominante, sotto le specie della trasgressione (codificata). Se lo spettatore resta soggetto di desiderio, l'oggetto del desiderio stesso, reificato in una immagine-feticcio che imprigiona la sua pulsione scopica, gli sfugge ormai totalmente. Catessi libidinale e coazione a vedere diventano unità indifferenziate: l'occhio è l'organo privilegiato del desiderio, il veicolo specializzato della libido. Nella deviazione-fantasmatizzazione dell'oggetto di pulsione il riguardante cade facilmente preda di tutte le perversioni, dal *voyeurismo,* al feticismo, al narcisismo (identificazione di desiderante e desiderato: l'io desidera il me). Tornato all'esperienza *voyeuristica,* egli ritrova, lo ripetiamo ancora una volta, la *scena primitiva*, il fantasma della castrazione; vedere è essere visti, incorporare la Legge. L'eterna organizzazione edipica della società borghese trasforma l'erotismo dell'immagine in puro fantasma dell'erotismo.

Qualche anno fa Félix Guattari suggeriva, estendendo le conseguenze di alcune osservazioni di Christian Metz a proposito del rapporto tra semiologie significanti e semiologie a/pre-significanti, una capacità propria dell'immagine di negarsi come significante, sfuggendo alla dittatura dei significati dominanti. Comunque sia, è necessario spezzare la catena di un cinema strutturato sotto il segno del tantalismo, dispensatore di un eccesso di desiderio del quale nega la soddisfazione, amministratore di sostitutivi fallici, feticci e oggetti fobici quali compensativi della pulsione. Occorre negare l'anacronistica divisione di classe, opponente erotico-nobile e porno-volgare, sopravvissuta nel mondo egualitario dell'erocinema, superando, nello stesso tempo, il pregiudizio che la funzione trasgressiva del film debba essere strettamente legata al nome del suo autore. All'Eros mercificato deve opporsi finalmente un Eros eversivo, un Eros desiderante capace di superare il *manque* lasciando riaffiorare il rimosso, permettendo che il *ça* emerga al livello della coscienza. Non è possibile evitare il codice ideologico dominante senza manipolare il codice dominante della significazione-rappresentazione, senza sovvertire l'ordine del linguaggio negandone l'organizzazione retorica imperante. Oggi che « i film non hanno piú propriamente senso, ma sono soltanto grandi macchine di sintesi a combinazione variabile » (Baudrillard), si impone la necessità di liberare Eros dalla sua perversione schermica, recuperandone il potere socializzante unitamente alla dimensione ludica. Nella riacquisita coscienza che il cinema è una forma di comunicazione specificamente erotica, occorre tornare al livello zero della

rappresentazione, per rifondare e recuperare *anche* attraverso il mezzo cinematografico l'esperienza fenomenica della sessualità-conoscenza del mondo; superare l'ipoteca fallica e la polarità Eros-Storia in un cinema inedito, liberato e capace di offrirsi finalmente come *love in progress.*

NOTE PER UNA CRONOLOGIA SOGGETTIVA

1870 — Il fotografo inglese Muybridge scompone la locomozione umana registrando le fasi del movimento per mezzo dei suoi apparecchi fotografici (*The Human Figure in Motion*). La dinamica sezionata di un nudo femminile contiene già la problematica del corpo che è all'origine dell'invenzione del cinema.

1893 — Alla Chicago Columbian Exposition una danza del ventre fotografica suscita scandalo tra i benpensanti: la ballerina Fatima inaugura la storia della censura.

1896 — Prima esperienza erotica dello schermo: *The Kiss*, un bacio tra John C. Rice e May Irvin filmato in primo piano in un *nickelodeon* di Thomas Edison.

1897-1900 — *Après le bal* di Georges Méliès: una ragazza si spoglia e fa il bagno, primo di una lunga serie di bagni-pretesto. Nei repertori delle grandi case cinematografiche (Pathé, Gaumont ecc.) compaiono titoli come *Les couchers de la parisienne*, *Puce* (una bella fanciulla si toglie gli abiti, cercando di liberarsi di una pulce fastidiosa) o *Bain.*

1912 — Prima versione cinematografica de *L'Inferno di Dante* (a tre mani), ottima occasione per una "giustificazione narrativa" del nudo.

1914 — *A Daughter of the Gods*, interpretato da una Annette Kellerman "nature", è l'antesignano di tutti i film naturisti.

1916-1922 — Mentre Griffith rappresenta baccanali e stupri storici (*Intolerance*), Theda Bara si istituisce come convergenza cinematografica di Eros e Thànatos. Con Musidora, protagonista del *serial* di Feuillade *Les Vampires*, nascono la *vamp* e l'erotismo fantastico. *Haxan* (La storia della stregoneria attraverso i secoli) di B. Christensen: erotismo, magia, sadismi dell'Inquisizione. Formulazione del Codice Morale di autocensura che passerà alla storia sotto il nome di William H. Hays (la stesura del codice risale al 1922).

1922-1928 — Nuova versione di *Dante's Inferno*, per la regia di Henry Otto (1924, Fox). Il cinema si popola di regine di Saba, Cleopatre, episodi di argomento biblico. In questo periodo Stroheim gira i suoi capolavori, densi di simbolismi erotici: *Foolish Wives*, *The Merry Widow*, *Queen Kelly.* Si affermano il mito Valentino e le prime *star* dell'erotismo. *Maciste all'inferno* di G. Brignone. Con *Die Büchse der Pandora* (Il vaso di Pandora o Lulu) di G.W. Pabst, Louise Brooks porta sullo schermo il

torbido personaggio di Wedekind. Il film inaugura il prolifico filone dei drammi psicologici a sfondo sessuale.

1929-1932 *Un chien andalou* di L. Buñuel. *Der blaue Engel* (L'angelo azzurro) di J. von Sternberg, con Marlene Dietrich. *Mädchen in Uniform* (Ragazze in uniforme) di Leontine Sagan, debutto dei rapporti lesbici favoriti dalle istituzioni: il collegio, il carcere, la caserma ecc. In America si afferma la donna *sex-symbol*, come Mae West o la trapiantata Marlene (*Blonde Venus* [Venere bionda] di J. Sternberg).

1933 *King Kong* di Schoedsack e M. Cooper, trionfo della simbologia erotica del fantastico. *Ekstase* di Gustav Machaty, interpretato da una nuda Hedy Kiesler (poi Hedy Lamarr), film censurato e destinato ad esercitare un'enorme influenza. *Lucrèce Borgia* di Abel Gance.

1934-1935 Ennesimo *Dante's Inferno* (Harry Lachman). Jean Harlow, da pornodiva a *star* di Hollywood.

1936 Neopaganesimo nazista di Leni Riefensthal. *These Three* (La calunnia) di Wyler: scandalo per i sospetti rapporti omosessuali di due donne. Il *remake* del 1961, *The Children's Hour* (Quelle due), dello stesso Wyler, benché piú esplicito non schandalizzerà nessuno: i tempi cambiano.

1939-1944 L'erotismo cinematografico si istituzionalizza nelle forme del feticismo hollywoodiano. Nel 1941 appare *The Maltese Falcon* (Il mistero del falco) di J. Huston, con accenni abbastanza scoperti alla omosessualità maschile (il personaggio di Cairo). In Germania l'angoscia della guerra produce i nudi compensatori di *Münchhausen. The Outlaw* (Il mio corpo ti scalderà) di Howard Hugues, con Jane Russel: il sesso entra nell'universo epico del western.

1946-1947 Rita Hayworth in *Gilda* di Charles Vidor, apoteosi dell'erotismo fallico. *Fireworks* di K. Anger.

1948-1953 Compare negli Stati Uniti il « Rapporto Kinsey » sul comportamento sessuale dell'uomo e della donna. *The Blue Lagoon* (Frank Launder, G.B.); *Riso amaro* (G. De Santis); *Hon dansade en sommar* (Ha ballato una sola estate, di Arne Mattson); *A Streetcar Named Desire* (Un tram che si chiama desiderio, di Elia Kazan) introduce nel cinema le relazioni a sfondo sado-masochistico dell'universo di Tennessee Williams.

1955-1960 Marc Allégret realizza *L'amante di lady Chatterley*, mentre negli Stati Uniti il romanzo di Lawrence è ancora vietato. *Baby Doll* (id.) di E. Kazan, da T. Williams: la *fellatio* digitale di Caroll Baker suscita i furori del clero d'oltreatlantico; il cardinale Spellman tuona d'indignazione. Mentre in America continua l'affermazione del mito di Marilyn Monroe, Roger Vadim, in Francia, si fa demiurgo del fenomeno Bardot con *... et Dieu créa la femme. La dolce vita* di Fellini.

1961-1964 Congresso "Cinema e sesso" a Venezia. La *nouvelle vague* contribuisce ad abbattere i tabú, introducendo abitualmente nei suoi film tematiche e rappresentazioni dell'erotismo. Con

Jules et Jim François Truffaut indaga un tormentato rapporto a tre. *Viridiana* di L. Buñuel ottiene il Grand Prix di Cannes. *Tystnaden* (Il silenzio) di J. Bergman: primo accoppiamento "ufficiale" del cinema e masturbazione femminile, ampiamente mutilata dalla censura. Da ricordare ancora: *Splendor in the Grass* (Splendore nell'erba) di E. Kazan, *Lolita* di G. Kubrick, *The Servant* (Il servo) di J. Losey.

1964 Per la prima volta dall'entrata in vigore del codice Hays il cinema americano permette che seni scoperti compaiano sullo schermo. Il film inaugurale di quello che sarà, di lí a poco, il "nuovo" corso è *The Pawnbroker* (L'uomo del banco dei pegni) di Sidney Lumet. *Couch* e *Kiss Banana* di A. Warhol.

1965 *Onibaba* (id.) di Kaneto Shindo.

1966 *Trans-Europe-Express* di A. Robbe-Grillet: sadismo e sovversione dei codici linguistici. Con *Syskonbädd* (Il letto della sorella) di V. Sjoman, lontanamente ispirato a « Peccato che sia una sgualdrina », l'incesto fa il suo ingresso nel cinema.

1967-1969 Anni di grande attività per l'erocinema. Il pube debutta sullo schermo con le ninfette di *Blow-up* di Michelangelo Antonioni. *Belle de jour* di L. Buñuel; *Reflection in a Golden Eye* (Riflessi in un occhio d'oro) di J. Huston; *Barbarella* di R. Vadim; *491* e il dittico *Jag är nyfiken* (gul e ble; Io sono curiosa, giallo e blu) di V. Sjoman; *Women in love* (Donne in amore) di Ken Russell; *Flesh* di Paul Morrissey; *Blue Movie* di Andy Warhol, *Love Making* di Stan Brakhage; *Scacco alla regina* di P. Festa Campanile: catalogo delle perversioni in carta patinata uso rotocalco. Col mediocre *Bob and Carol and Ted and Alice* di Paul Mazursky arriva il *partouze.*

1970-1971 Una commissione diretta di William B. Lockhart trasmette al Presidente e al Congresso degli Stati Uniti il « Presidential Report of the Commission on obscenity and pornography », in in cui si afferma la non-nocività della pornografia. *Decameron* di P.P. Pasolini; *Quiet Days in Clichy* (I giorni di Clichy) di J.J. Thorsen, adattamento da Henry Miller; *Trash* (Trash. I rifiuti di New York) e *Heat* (Calore) di P. Morrissey; *WR Misterije Organizma* (I misteri dell'organismo) di Dusan Makavejev; *Carnal Knowledge* di Mike Nichols; *Sunday, Bloody Sunday* (Domenica, maledetta domenica) di John Schlesinger.

1972-1978 Storia contemporanea. Si apre il dibattito sugli interventi repressivi della censura e sulla mercificazione di Eros. Convegno « Erotismo eversione merce » a Bologna. La "liberalizzazione" introdotta dall'industria cinematografica dà luogo ad una polarizzazione dell'eurocinema in direzioni specifiche:

1) film "erotico" d'autore: *Ultimo tango a Parigi* di B. Bertolucci; *I racconti di Canterbury, Il fiore delle mille e una notte* e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di P.P. Pasolini; *Portiere di notte* di Liliana Cavani; *Glissements progressifs du plaisir* (Slittamenti progressivi del piacere) e *Le jeu avec le feu* (Giochi di fuoco) di Alain Robbe-Grillet; *Contes immoraux*

(Racconti immorali), *La bête* (La bestia), *Dzieje Grzechu* (Storia di un peccato) e *La marge* (Il margine) di Walerian Borowczyk; *Abesada* (Abesada, l'abisso dei sensi) di Norobu Tanaka, *Ai no korida* (L'impero dei sensi) di Nagisa Oshima; *Vizi privati, pubbliche virtú* di Miklos Jancsó; *Cet obscur objet du désir* (Quell'oscuro oggetto del desiderio) di Luis Buñuel), ecc.;
2) film "erotico" di largo consumo, preferibilmente fornito di pretesto letterario. Lo distinguono la contestualizzazione nel *milieu* altoborghese e un anticonformismo di maniera, che maschera appena il sottofondo moraleggiante: *Emmanuelle* e *Histoire d'O*, entrambi di Just Jaekin;
3) film "pornografico" di circuito: *Deep Throat* (Gola profonda) di Gerard Damiano (la censura italiana non ne ha mai permessa la visione; è comparso, al suo posto, un *Deep Throat* II di Joseph W. Sarno, oltre ad un'ampia serie di succedanei); *Exhibition* di Jean-François Davy, *Flesh Gordon* di Howard Ziehm e Michael Benveniste. E, specie dal 1977 in poi, innumerevoli altri.

BIBLIOGRAFIA

L'elenco degli scritti riportati qui di seguito non pretende di essere esauriente, limitandosi a fornire un'indicazione delle fonti alle quali abbiamo fatto riferimento ai fini del nostro studio. L'abbondanza dei testi in lingua francese è giustificata da una particolare attenzione al tema nei critici d'oltralpe.

Opere di carattere generale

Norman Brown, « Eros et Thanatos », Parigi, Julliard, 1960;
J.M. Lo Duca, « Erotique de l'Art », Parigi, La Jeune Parque, 1966;
Georges Bataille, *L'erotismo*, Milano, Mondadori, 1967;
J.M. Lo Duca, « Histoire de l'érotisme », Parigi, La Jeune Parque, 1969;
Georges Bataille, « Critica dell'occhio », Firenze, Guaraldi, 1972;
Michel Foucault, « L'ordine del discorso », Torino, Einaudi, 1972;
Jacques Lacan, « Scritti », 2 voll., Torino, Einaudi, 1974;
Roland Barthes, « Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso », Torino, Einaudi, 1977;
Michel Foucault, « La volontà di sapere », Milano, Feltrinelli, 1978;
Gilles Deleuze, « Presentazione di Sacher Masoch », Milano, Bompiani, 1978.

Opere specifiche

Ado Kyrou, « Amour, érotisme et cinéma », Parigi, Le Terrain Vague, 1956;
J.M. Lo Duca, « L'érotisme au cinéma », 3 voll. + 1 supplemento, Parigi, J.J. Pauvert, 1957-62 e 1968; attualmente in corso di ristampa in 12 quaderni periodici (dei quali è coautore Maurice Bessy) per le edizioni Filméditions di Parigi;
J.M. Lo Duca, « Technique de l'érotisme », Parigi, J.J. Pauvert, 1959;

J.M. Lo Duca, « Précis d'histoire de l'érotisme », Paris, J.J. Pauvert, 1960;
Raymond Durgnat, « Eros in the cinema », Londra, Calder & Boyars, 1962;
Mark Koenigil, « Movies in society. Crime, sex and censorship », New York, Peller & Sons, 1962;
Georges de Coulteray, « Le sadisme au cinéma », Parigi, Le Terrain Vague, 1964;
Ian e Elizabeth Cameron, « Broads », Londra, Studio Vista, 1969;
Gillian Hanson, « Original skin. Nudity and sex in cinema and theatre », Londra, Tom Stacey, 1970;
A.A.V.V., « Erotismo eversione merce » (a cura di Vittorio Boarini), Bologna, Cappelli, 1974;
Jeremy Pascall, Clyde Jeavons, « A pictorial history of sex in the movies », Londra-New York-Sydney-Toronto, Hamlyn, 1975;
A.A.V.V. (a cura di Thomas R. Atkins), « Sexuality in the movies », Bloomington/London, Indiana University Press, 1975;
Edgar Morin, « I divi », Milano, Garzanti, 1977.

Riviste. Numeri speciali

« Cahiers du Cinéma » n. 42, dicembre 1954: *L'amour et le cinéma*;
« Positif » nn. 61-62-63, giugno-luglio-agosto 1964: *L'érotisme*;
« Ecran 74 » n. 28, agosto-settembre 1974: *Spécial Femmes*;
« Le film français » n. 1592, settembre 1975: *Spécial porno*;
« Cinéma d'aujourd'hui » (n.s.) n. 4, inverno 1975-76: *L'érotisme en question*;
« Cinéma 75 » nn. 201-202, settembre-ottobre 1975: *Le phénomène du cinéma porno*;
« Fiction » n. 1, estate 1977: *Sull'insoddisfazione*;
« Cinéma 78 » n. 235, luglio 1978: *Cinéma et sexualité.*

Articoli

J.M. Lo Duca, *L'érotisme au cinéma*, « Revue internationale de filmologie » nn. 18-19, luglio-dicembre 1954;
B. Amengual, *Des conditions de l'érotisme au théâtre et au cinéma*, « Cahiers du Cinéma » n. 46, aprile 1955;
A. Bazin, *En marge de l'érotisme au cinéma*, « Cahiers du Cinéma » n. 70, aprile 1957;
C. Mauriac, *De l'érotisme cinématographique*, « Cahiers du Cinéma » n. 97, luglio 1959;
E. Rhode, *Sensuality in the cinema*, « Sight and Sound », primavera 1961;
A.A.V.V., *Une grande enquête sur un phenomène actuel: le déferlement de l'érotisme*, « Arts » n. 1004, 5 maggio 1965;
J. Bowers, *The porn is green*, « Playboy », luglio 1971;
Y. Enogat, D. Sauvaget, *Un cinéma pour adolescents boutonneux et vieillards séniles*, « Image et son » n. 262, giugno-luglio 1972;
A.A.V.V., *Dossier. Cinéma et sexualité*, « Cinématographe » n. 2, aprile-maggio 1973;
A. Robbe-Grillet, *Erotisme et pornographie* (intervista), « Zoom » n. 24, marzo-aprile 1974;
V. Giacci, *Il falso concetto di pornografia*, « Cineforum » n. 13, giugno 1974;

A.A.V.V., *Dossier: cinéma érotique*, « Film français » n. 1550, ottobre 1974;
Y. Enogat, D. Sauvaget, J. Zimmer, *Actualité de l'érotisme*, « Image et son » n. 292, gennaio 1975;
T. Tournesol, *Le champ du désir*, « Ecran 75 » n. 38, luglio-agosto 1975;
A.A.V.V., *La violenza pornografica* (tavola rotonda), « Rivista del cinematografo » (n.s.) n. 6, giugno 1976;
A.A.V.V., *La pornoinvasione* (tavola rotonda), « Rivista del cinematografo » (n.s.) n. 9, settembre 1976;
A.A.V.V., *Pornotisme et Erographie*, « Ecran 76 » n. 49, luglio 1976;
G. Grazzini, *Les moyens audio-visuels et l'érotisme*, « Film échange » n. 2, primavera 1978;
Y. Lardeau, *Le sexe froid (du porno et au delà)*, « Cahiers du Cinéma » n. 289, giugno 1978.

Sulla rivista « Playboy » è comparsa, tra il 1965 e il 1969, una storia del cinema erotico in venti capitoli, *The history of sex in cinema*, a cura di A. Knight e H. Alpert, cui ha fatto seguito una serie di addittivi tuttora in corso di pubblicazione.

LE SEQUENZE PARADOSSALI IN ANGHELOPULOS

Francesco Casetti

1. Ottica critica e sguardo semiotico

1.1. Affrontando l'opera di Thodoros Anghelopulos, la critica cinematografica ha spesso messo al centro del proprio interesse il linguaggio e lo stile che caratterizzano questo regista: assieme agli spunti piú direttamente storico-politici, i modi della rappresentazione hanno costituito uno dei temi piú dibattuti. Penso, fra tutti, ad un saggio come *Il materialismo estetico di Anghelopulos*, di Lino Micciché, che in questa direzione focalizza parecchi elementi cruciali, dall'uso del piano-sequenza al disvelamento della messa in scena, dall'importanza delle scelte cromatiche all'articolazione racconto/storia/mito, dalla profondità di campo alle tecniche dello straniamento, fino ad ipotizzare una stretta omologia tra strutture linguistiche e valori ideologici, nella chiave appunto di un "cinema materialista" [1].
Anche le pagine che seguono affronteranno problemi di linguaggio e di stile, ma in una prospettiva un poco diversa, cui converrà far cenno. Infatti, se gli approcci critici si preoccupano della *singolarità* di un'opera, non analizzandone i tratti piú consueti ma solo ciò che la differenzia da altri possibili esempi, qui si seguirà il cammino inverso, studiando prima la *generalità* di alcune configurazioni cinematografiche, e poi confrontando ad essa la particolarità di ciascuna soluzione. Detto meglio, anziché partire direttamente dall'*uso* che un regista fa del linguaggio cinematografico, cominceremo dalla *norma* con cui egli si trova a fare i conti, e rispetto alla quale può professare obbedienza o può impostare degli scarti [2]; o ancora, prima di discutere di questo o quel procedi-

[1] L. Miccichè: *Il materialismo estetico di Anghelopulos*, in « Cinema Sessanta », n. 113, gennaio-febbraio 1977.
[2] I termini *uso* e *norma* risalgono (assieme al termine *schema*) a L. Hjelmslev:

mento messo in gioco, si individueranno alcune *regole costitutive* del discorso filmico, capaci di caratterizzarlo in qu;anto tale e insieme di "fondare" ogni concreta realizzazione[3]. Insomma, qui il film ci interessa anche nella "nudità" del suo piú semplice funzionamento.
Si può chiarire il senso di questo cammino, certamente tortuoso in un'ottica critica, osservando come esso sia in realtà adeguato a dar conto dei percorsi di uno sguardo semiotico. Dunque la differenza di itinerario sottintende una differenza di ambiti e di problematiche: non delle distanze incolmabili o delle reciproche estraneità (anzi, le pagine che seguono debbono molto ai contributi cui s'è fatto cenno), ma piuttosto dei punti di vista diversi da cui osservare le cose. Non dovrebbe stupire perciò il fatto che qui si parli anche di quel che di solito il critico tace: al semiotico interessa ciò che nell'apprezzamento di un'opera può sembrare ovvio e scontato, e che agisce come base su cui piantare l'individualità di un'invenzione[4].

1.2. In particolare, si cercherà di centrare questo intervento attorno al tema della *sequenza*. Ci spinge a farlo una doppia ragione, del resto implicita in quanto s'è appena detto: da un lato la convinzione che la sequenza è l'architettura principale su cui si costruisce il discorso filmico (*ogni* discorso filmico, e il discorso filmico *in quanto tale*); dall'altro la constatazione che la sequenza è uno dei punti su cui Anghelopulos lavora maggiormente, sia intensificando l'uso di inquadrature lunghe in grado di esaurire una intera fase narrativa — con delle conseguenze su tutto il sistema della rappresentazione, come nota Micciché —, sia organizzando il racconto in blocchi piuttosto compatti — dotati ciascuno di una loro "virtualità autonoma", come osserva Arecco in una sua monografia sul regista[5], anche se legati piú da una dinamica conflittuale che da un semplice gioco di giustapposizioni.
Accanto a queste due ragioni in un certo senso oggettive, c'è poi una motivazione "strategica" che ci spinge ad occuparci della

« Essais linguistiques », Copenhagen, 1959: qui però il loro impiego non comporta un necessario rinvio al quadro teorico in cui sono stati elaborati.
[3] La nozione di *regola costitutiva* fa esplicito riferimento a J.R. Searle: « Speech Acts », London, 1969 (tr. it.:« Atti linguistici », Torino, Boringhieri, 1976).
[4] Spesso al semiotico si attribuisce la capacità di "veder di piú" di quello che normalmente si vede in un testo (filmico o d'altro tipo), concependo questo "di piú" nei meri termini di una quantità di significato. Contro questo "supposto sapere" credo sia meglio professare un'altra finalità: quella di vedere "meglio", indendo questo "meglio" nei termini di una capacità di vedere anche ciò che di solito non si guarda (perché scontato), e in particolare la capacità di vedere come si riesce a vedere...
[5] S. Arecco: « Thodoros Anghelopulos »: Firenze, La Nuova Italia (coll. "Il Castoro cinema"), 1978.

sequenza: nella analisi di molti film, compresi quelli di Anghelopulos, spesso ci si sofferma piú sull'evidenza di certi segni — il teatro, la morte, la violenza, ecc. — che sul tessuto discorsivo in cui essi sono ricamati, o piú sull'esplicitezza di certi effetti — la finzione rivelata, lo straniamento, la lezione di storia, ecc. — che sui procedimenti testuali che li preparano. A parte la possibilità di ritrovare anche qui il conflitto tra due punti di vista (l'ottica critica attenta alle emergenze piú vistose, indipendentemente dalla compattezza di un funzionamento; lo sguardo semiotico che si interessa di una macchina anche quando è silenziosa), ciò che si perde sono le reali cadenze di un film, i modi in cui esso concretamente si costruisce e si propone. Con la sequenza invece cercheremo di entrare nel vivo dei processi linguistici che un film mette in opera: se si vuole, cercheremo di toccare con mano l'azione di una scrittura, indipendentemente dai significati che essa comporta o dai risultati cui conduce, analizzando piuttosto gli ingranaggi del suo mecanismo.
Ma che cos'è esattamente una sequenza?

2. Sequenza/sequenze

2.1. Nella sua accezione piú comune, la *sequenza* indica un insieme di inquadrature o di piani che all'interno di un film costituiscono un'unità sintattica e di contenuto [6]. Talvolta il termine designa un tipo particolare di tali unità, quelle comunque dai caratteri piú "larghi" (per cui ad esempio la sequenza si oppone alla scena in quanto non è costretta ad una rigida compattezza spaziotemporale); talvolta invece il termine rinvia a tutte le unità filmiche di questo tipo, qualunque sia la loro forma particolare (per cui la sequenza comprende anche la scena) [7]: l'uso certamente piú diffuso è il secondo, ed è quello cui qui ci atterremo.
C'è da dire tuttavia che il vocabolo non è esclusivo del campo filmico: lo si ritrova anche in altri territori, che ne allargano il rag-

[6] Per quanto ad una analisi piú serrata appaia in parte inesatta, si veda in quanto tipica la definizione di sequenza che dà Mitry: « l'insieme delle immagini che interessano gli avvenimenti situati in un medesimo luogo o in un medesimo décor, qualunque siano i mutamenti d'angolo o di campo — cioè di piano — che sono potuti intervenire nel corso delle riprese di questo insieme » (J. Mitry: « Esthétique et psychologie du cinéma », Paris, Ed. Universitaires, 1963-65, I vol., p. 156).
[7] Per la prima accezione si veda ad es. la « grande sintagmatica » in Ch. Metz: « Essais sur la signification au cinéma », Paris, Klincksieck, 1968 (tr. it.: « Semiologia del cinema », Milano, Garzanti, 1972), per la seconda la voce *sequenza* in Collet, Marie, Percheron, ecc.: « Lectures du film », Paris, Albatros, 1976 (tr. it.: « Attraverso il cinema », Milano, Longanesi, 1978).

gio d'azione e insieme ne sfaccettano il significato. Ad esempio, con sequenza si indica anche un gruppo di disegni, o di fotografie, o di dipinti, ecc., disposti intenzionalmente in successione: ciò che allora si evidenzia sono le connessioni tra i diversi momenti, e in particolare la "temporalità", che vengono assumendo queste immagini fisse [8]. Ancora, con sequenza si rimanda ad una catena ordinata di frasi che costituiscono il brano di un testo: dove quel che importa non è tanto il puro e semplice allineamento degli enunciati, quanto il loro mutuo rapportarsi (dato dal fatto che sviluppano uno stesso tema, o che seguono il filo di un ragionamento, o che si riferiscono ad una medesima realtà, ecc.), e quindi il formarsi di una specie di sotto-unità rispetto all'interezza del testo [9]. Infine con sequenza si intende una serie di atti che collegandosi danno luogo ad un accadimento o a un comportamento: con un termine che sottolinea ora semplicemente il legame che tiene uniti gli atti, ora invece il risultato di questo legame, e cioè la compattezza del tutto [10].

Potremmo continuare l'esemplificazione: ma bastano questi pochi cenni a suggerire come dietro alle sequenze filmiche, appena sullo sfondo, appaiano altri ordini di fatti. Né si tratta solo di un richiamo nominalistico: l'identità dei vocaboli suggerisce ragioni precise per allargare lo sguardo. Motivi empirici, innanzitutto: basta pensare a come il cinema ingloba e utilizza dei linguaggi differenti, quali ad esempio l'iconico, il verbale, il comportamentale, ecc., che qui abbiamo appunto ricordato attraverso le sequenze di immagini fisse, di frasi e di gesti, e come i suoi modi di funzionamento rilevino di un'ampia gamma di universi semiotici [11]. Ma anche istanze teoriche: basta pensare all'esistenza — oggi ampiamente postulata — di schemi e strutture identiche al di là delle diverse manifestazioni imposte dai singoli mezzi comunicativi (cosa che avvicina le sequenze linguistiche, nel senso ampio del termine: cinematografiche, iconiche, e verbali) [12]; o all'esisten-

[8] Pensiamo in particolare ai reportage fotografici e alla *narrative art.*

[9] Tra i vari rimandi possibili, si veda il concetto di *sequenza ben formata* in T.A. van Dijk: « Some Aspects of Text Grammar », The Hague, Mouton, 1972, p. 14.

[10] Si pensi a frasi comuni come, rispettivamente, « in rapida sequenza » o « la sequenza di un operatore ».

[11] Anche se evidentemente è da scartare il vecchio mito del cinema come "somma" di tutte "le arti". Del resto già in « Semiotica ed estetica » (Bari, Laterza, 1969), Garroni aveva dimostrato come l'eterogeneità del linguaggio cinematografico fosse del tutto parallela all'eterogeneità di qualunque linguaggio: quel che in piú il cinema fa, è di assumere nella loro interezza alcune serie signicanti che esistono al di fuori di esso: Ch. Metz, in un saggio ora raccolto in « Essais Semiotiques », Paris, Klienckslieck, 1977 (e già tradotto in « La significazione nel cinema », Milano, Bompiani, 1975, col titolo di *Lo studio semiologico del linguaggio...*) ne ha tentato una prima tassonomia.

[12] Si pensa, tra tutti, al lavoro di A.J. Greimas: si veda in particolare « Du sens », Paris, Seuil, 1970 (tr. it.: « Del senso », Milano, Bompiani, 1974).

za di una stretta parentela tra i modi della comunicazione e i modi dell'azione (cosa che avvicina le sequenze linguistiche e quelle comportamentali)[13]; ecc. Infine ragioni di metodo: accostando diversi ordini di realtà, si colgono meglio i tratti essenziali del congegno.

2.2. E sono proprio due di questi tratti che emergono con piú nettezza dal confronto. La sequenza infatti da un lato si caratterizza come una successione (lineare) di elementi che appoggiandosi ad un fitto gioco di richiami, di riprese, di fusioni, arrivano a formare un tutto; dall'altro — con una marca piú sfumata ma spesso presente — essa si caratterizza come la parte di un corpo piú vasto, e cioè come la componente di una successione piú distesa e di una totalità piú completa. In altre parole, essa si presenta come un qualcosa che nello stesso tempo aggrega e suddivide.
La sequenza filmica opera direttamente su questa duplice determinazione, e vi opera a fondo. Ciò che la costruisce infatti è un movimento a due direzioni di marcia: da una parte un gruppo di immagini e di suoni che interagiscono tra di loro fino a definire un profilo che trascende la loro semplice somma; dall'altra un'entità, il film, che si articola in porzioni piú piccole e piú localizzate. E' agevole riconoscere in questo doppio percorso — del tutto simile a quello che fondava le altre sequenze — l'agire di rapporti che potremmo chiamare infrasequenziali e intersequenziali: sono essi che mentre chiamano in causa ciò che la sequenza filmica non è ma da cui dipende, il singolo segno e la completezza di un discorso, ne fissano la nascita e l'avvio; son essi, in altre parole, che mentre fanno della sequenza filmica un qualcosa di piú di una mera presenza di segni isolati e un qualcosa di meno di un intero atto comunicativo, le assegnano la sua prima identità.

2.3. Vediamo di dettagliare meglio questa prima caratterizzazione. Iniziando dal primo tratto, e cioè dalla capacità di aggregare degli elementi diversi, ci accorgiamo che è proprio a livello di sequenza — e non, mettiamo, della singola immagine o dell'inquadratura — che si situano dei meccanismi decisivi. E' qui, ad esempio, che cominciano ad operare quei collegamenti (coreferenziale, "lessicale", enciclopedico, ecc.) e quegli ordinamenti gerarchici che fanno la *coerenza* di un film; è qui, ancora, che si rende percettibile il processo di *avanzamento* del discorso, e cioè un crescere dell'informazione proporzionalmente al dispiegarsi dell'enun-

[13] Si può ricordare, tra le altre, un'affermazione di Searle: « Una teoria del linguaggio fa parte di una teoria dell'azione semplicemente perché parlare è una forma di comportamento governata da regole » (Searle, op. cit., p. 41).

ciazione; è quindi qui che comincia a definirsi il *tema* di un film. almeno in alcuni dei suoi "nodi" cruciali, e che comincia a entrare in gioco la relazione di *topic* e *comment;* ed insieme è qui che si dipanano i *parametri comunicazionali* di un'esperienza cinematografica, attraverso la focalizzazione delle presupposizioni e delle implicazioni appropriate al contesto; ecc. [14]. Simili meccanismi agiscono proprio sotto i nostri occhi: è appunto a livello di sequenza che una serie di piani, riproducenti dei gesti spezzati e fondamentalmente indeterminati, confluiscono nella nettezza di una azione; o che tanti attimi diversi strutturano una precisa temporalità, sia essa puramente lineare, o invertita, o frequentativa, ecc.; o che delle inquadrature all'apparenza isolate costruiscono nel tempo/controcampo un'unità di luogo, nell'alternato una unità di situazione, e nel parallelo un'unità — magari per antifrasi o per contrasto — di concetti; o che il sonoro e il visivo chiariscono il senso della loro giustapposizione — vuoi per concordanza, vuoi per conflitto —; o che una vicenda si sviluppa lungo il suo destino, aggiungendo azione ad azione, permutando i caratteri, ecc.; o che il film chiarisce i modi in cui va presa la messa in scena — un'ipotesi soggettiva piuttosto che la ricostruzione di un fatto — e i termini cui va riportata la rappresentazione — una finzione piuttosto che un documentario o piuttosto che una dimostrazione saggistica —; ecc. Potremmo insistere nell'esemplificazione; ma già questi pochi cenni ci suggeriscono con chiarezza quel che è realmente in gioco: i processi di aggregazione cui la sequenza dà corpo riguardano la natura di *testo* del film, e cioè il suo essere un *atto comunicativo* che si concreta in un preciso *discorso* [15]. *Film come testo:* è insomma su questa equivalenza che i meccanismi di cui s'è detto attirano la nostra attenzione: e se indubbiamente un certo lavoro di unificazione avviene anche *al di qua* della sequenza (già il singolo piano connette una miriade di segni: tuttavia non basta, visto che per comprendere una figura come il campo/controcampo bisogna andar oltre i dati interni alle singole inquadrature e ragionare in termini piú ampi del loro semplice allineamento) [16], cosí come esso opera anche *al di là* della sequenza (il discorso filmico, come vedremo, emerge anche dal ri-

[14] Per una piú ampia considerazione di questi fenomeni, mi permetto di rimandare al mio *Il testo del film*, che apparirà in « Comunicazioni Sociali », n. 3, 1979.
[15] Il riferimento è ovviamente ai problemi suscitati dalla *textlinguistik*: una efficace introduzione è M.E. Conte (ed.): « La linguistica testuale », Milano, Feltrinelli, 1977.
[16] Nel senso che le presupposizioni implicate da ciascuna immagine e attivate dal loro accostamento vanno oltre il « visibile » (ad es. viene esplicitato un *fuori campo* per ciascuno dei piani) ed insieme portano a una sintesi del "visto" piú ricca della somma dei dati percepiti (ad es. l'idea dell'ampiezza dell'ambiente, della sua collocazione rispetto all'intera zona dell'azione, ecc.).

chiamarsi di frammenti tra loro distanti nel testo, o contro le apparenze di ciò che viene mostrato [17], o nel rinvio ad altre opere [18], ecc.: tuttavia questi procedimenti sono in un certo senso "secondi" — per quanto essi siano "primi" per capacità di incidere sui destini di un film — visto che operano *a partire* dalla letteralità della rappresentazione), se insomma non è soltanto a questo livello che la macchina funziona, è con la sequenza — principalmente e soprattutto con essa— che un film comincia a costruirsi per quello che è: una storia piú o meno articolata, l'illustrazione di un fatto, la descrizione di una realtà, l'esposizione di una tesi, ecc.; è qui, meglio, che le tracce che appaiono sullo schermo arrivano realmente a corrispondere all'itinerario di una scrittura — e conversamente di una lettura.

Cercando allora di sintetizzare quest'insieme di fatti (un funzionamento certo silenzioso — qualcuno penserà, en critique: ovvio —, e tuttavia decisivo per stabilire la *consistenza* di un testo), si può dire che la sequenza provvede ad *integrare* in un'entità discorsiva quegli elementi che di per sé non hanno ancora una portata comunicazionale (significano, ma non *intendono* dire...), ed insieme ad offrire un *quadro* in rapporto al quale i componenti assumono il loro esatto valore [19]. I due termini si completano a vicenda: l'integrazione riassume la spinta che porta tanti elementi diversi a fondersi in un tutto; il quadro riassume il profilo che questo tutto viene ad assumere rispetto agli elementi che lo compongono. Ma è soprattuto la loro congiunzione che mostra il lavoro della sequenza: un gesto attraverso cui dei dati dispersi si trasformano in una precisa linea di esposizione; l'ampio gesto attraverso cui la scena diventa un mondo che ci parla — e che chiede d'essere interpretato.

2.4. Credo non si possa concretizzare meglio di cosí il primo tratto che abbiamo visto definire la sequenza: una sucessione (lineare) che si fa un tutto. In fondo, ciò che viene chiarito è anche il senso

[17] Per il testo letterario, come diremo meglio piú avanti, un'efficace puntualizzazione di questi meccanismi è in C. Segre: « Semiotica filologica », Torino, Einaudi, 1979, (cap. 3: *Il segno letterario*), ben applicabile anche al film.

[18] Le ricerche sull'*intertestualità* sono assai frequenti nel campo degli studi sul cinema. Una proposta metodologica è in G. Bettetini: « Produzione del senso e messa in scena », Milano, Bompiani, 1975.

[19] Impiego dei termini ormai affermati nella ricerca semiotica: *integrazione* viene preso nel senso che gli dà E. Benveniste: « Problèmes de linguistique générale », Paris, Gallimard, 1966 (tr. it.: « Problemi di linguistica generale », Milano, Il Saggiatore, 1971: Cfr. p. 148 e segg.); *quadro* — sia pure in una accezione che sottolinea piú il peso dei fattori testuali che quello dei fattori contestuali — nel senso che gli dà E. Goffman: « Frame Analysis », New York, Harper and Row, 1975 (si veda a questo proposito anche la discussione sul termine *sceneggiatura* in U. Eco: « Lector in fabula », Milano, Bompiani, 1979, p. 79 e segg.).

del termine *unità* (sintattica e di contenuto) con cui la sequenza filmica era stata fin dall'inizio designata: si tratta di pensare, prima di ogni cosa, ad un'istanza unificante. Ora resterebbe da illustrare il secondo tratto della definizione (la suddivisione in componenti di una successione piú distesa e di una totalità piú completa), e insieme il secondo significato che il termine unità può assumere (quello di porzione delimitata). Quel che è in gioco qui sono i margini concreti di una sequenza, i suoi confini e la sua estensione: se si vuole, i criteri di una misurabilità. Ma non ci tratterremo molto su questo argomento: vogliamo solo suggerirne la stretta connessione con quanto s'è già detto, visto che la percezione del grado di sviluppo di una data sequenza dipende proprio dal fatto che si abbia un'integrazione compiuta (cioè già avvenuta e finita) e uno e un sol quadro di riferimento. Insomma, una sequenza comincia e finisce quando le immagini e i suoni cominciano e finiscono di aggregarsi intorno ad un punto fisso: cambiando il punto d'aggregazione, cambia la sequenza. La cosa apparirà del tutto chiara quando si pensi anche alle piú semplici tra le strategie testuali: in un film la sequenza viene a coincidere con la permanenza di un certo personaggio, con l'espletarsi di una certa azione, con la fissità di un certo luogo e di un certo tempo (ampi fin che si vuole, ma identificati con *questo* luogo e *questo* tempo), ecc.[20]. E' a partire da un tale dato, che essa poi può diventare una precisa tappa su cui articolare l'esposizione (o, nella "lettura" del film, un punto d'appoggio per operazioni quali la parafrasi, la memorizzazione, ecc.)[21]: in una parola, un preciso *nodo* del tessuto testuale.

2.5. Concludendo queste poche osservazioni, possiamo sottolineare la reciprocità delle determinazioni che reggono la sequenza (aggregazione e suddivisione — dunque delimitazione) dandone un'immagine per cosí dire concentrata: essa non sarebbe in definitiva che la *struttura elementare* dell'organizzazione del testo filmico, sia perché fissa la soglia sotto la quale non si dà forma discorsiva ma solo singoli segni, singole imagini, singoli enunciati iconici e verbali, ecc., sia perché rappresenta un nucleo di base che via via diversamente replicato costruisce un testo finito. Quindi l'elementarietà di tale struttura significa che abbiamo a che fare con due cose distinte eppure strettamente legate: da una

[20] Qui il discorso andrebbe evidentemente ampliato, attraverso una analisi dei dei *costituenti* di una sequenza che possono essere assunti a cardini del *quadro* e attraverso i quali passano i processi di *integrazione*. Qualche accenno piú avanti.
[21] Su questi problemi di "lettura", si veda C. Segre: « Le strutture e il tempo », Torino, Einaudi, 1974 (cap. I).

parte con un *principio di organizzazione* (il limite che definisce uno statuto discorsivo), dall'altro con uno *schema di organizzazione* (un modulo invariante ma replicabile il cui ritorno progressivo dà corpo ad un atto comunicativo); in una parola, con qualcosa che delinea tanto la natura di un testo filmico, quanto i nodi e i passaggi attraverso cui esso si costruisce.

3. Anghelopulos: inganni e disseminazioni

3.1. Il disegno che abbiamo tracciato è stato fin troppo rapido, ma ci è comunque servito per mettere a fuoco una serie di ingranaggi essenziali al funzionamento del film — ripetiamo: di *ogni* film. Ed è proprio a partire da questi meccanismi che si possono misurare certi scarti, certe novità di impostazione, certi "errori" volontari e produttivi che fanno la qualità di un'esperienza: nell'esplicita convinzione che ogni "invenzione" linguistica, anche nel campo del cinema, è per cosí dire *derivata* da una norma di sfondo, o meglio si ritaglia *a partire da* alcune regole costitutive sempre riproposte. Si cercherà di esemplificare questo fatto attraverso l'analisi appunto di un film di Anghelopulos, *O thiasos:* esso contiene alcuni passaggi particolarmente indicativi (oltre alla singolarità della intera sua costruzione, che qui si coglierà solo di scorcio, e per la quale rimandiamo — tra gli altri — ai saggi di Micciché e di Arecco prima citati, e alle note in margine alla sceneggiatura desunta dal film, in T. Anghelopulos, *La recita,* a cura di A. Barbera e G. Volpi, Milano, Feltrinelli, 1977, cui ci refiriamo anche per i numeri delle inquadrature); passaggi, si diceva, che paiono lavorare proprio i temi di costruzione della sequenza; o se si preferisce, che paiono interrogarli.
In breve, l'idea da cui partiamo è che in questo film la macchina discorsiva sfrutti un ottimo motore, ma anche un pochino truccato: fuor di metafora, che ai procedimenti consueti, tutti ottimamente calibrati, il testo ne aggiunga almeno due anomali; l'uno che consiste nell'usare le forme di congiunzione delle inquadrature nella sequenza per operare in realtà delle disgiunzioni; l'altro che consiste nell'introdurre dei dati che oltre a collegarsi alla sequenza in cui sono inseriti trovano una loro piú esatta valenza richiamando altri dati, disposti altrove.
Ma facciamo qualche esempio, prima di ritornare in dettaglio sul fenomeno generale.

3.2. Primo esempio, collocato nelle battute iniziali del film. Nell'inquadratura 3 un carrello a precedere un gruppo di personaggi

si collega ad un carrello a seguire nell'inquadratura 4: parrebbe trattarsi di un perfetto campo/controcampo, sottolineato anche dall'attacco sul movimento; tuttavia dopo un po' scopriamo che nello stacco è cambiata la composizione del gruppo di attori, con una variante certo avvertibile ma non immediatamente, sia perché non abbiamo ancora familiarità con i commedianti del *thiasos* e quindi non li riconosciamo a colpo d'occhio, sia perché il cambiamento è esplicitato soprattutto indizialmente [22], grazie ad un diverso riferimento cronologico contenuto in un messaggio lanciato da un altoparlante sullo sfondo (nell'inquadratura 3, che si situa nel 1952) e da un banditore dapprima fuori campo (nell'inq. 4, del 1940). Dunque il campo/controcampo si trova a funzionare per cosí dire *a vuoto;* meglio, funziona solo a metà, saldando uno spazio e una azione, mentre il cambio di personaggi e di tempo, affermato quasi di soppiatto, interviene progressivamente a segnare una cesura. Riprendendo i termini prima impiegati, si può dire che il congegno testuale agisce "come se" volesse integrare due inquadrature in una unità sequenziale, ma poi si ritrovasse ad ascriverle a due "paragrafi" diversi.

Secondo esempio, anch'esso in apertura di film. Nell'inquadratura 1 viene scostato un sipario rosso ed il vecchio fisarmonicista del *thiasos* esce alla ribalta a presentare « Golfo la pastora »: parrebbe trattarsi di un segmento filmico perfettamente conchiuso, anzi a sé (un inserto che tutt'al piú esaurisce i titoli di testa); in realtà ci accorgeremo che esso fissa un *topos* ricorrente, anticipando dei dati che ritornano lungo l'intero testo. Infatti l'inquadratura, che pure forma una unità sequenziale, contiene anche degli elementi che in un certo senso la eccedono, visto che si riagganceranno — acquistando solo allora il loro esatto peso — ad emergenze inserite in altre sequenze (qui, in concreto, a tutti i momenti in cui avrà luogo la recita di « Golfo la pastora »: sia detto per inciso, una recita perennemente promessa e perennemente interrotta). Abbiamo insomma a che fare con dei *residui,* che travalicano la sequenza sia perché non combaciano del tutto con la sua istanza unificante (il segmento di film dice *di piú* di quel che dice), sia perché oltrepassano i limiti di una stretta unità diegetica (il segmento filmico richiama qualcosa che è *oltre* la porzione di testo attualmente in questione): con un gioco che mentre obbedisce al principio di costruzione di una sequenza, vi si appoggia per partire alla ricerca di nuove misure.

[22] Per il concetto di *indizio,* si veda R. Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in « Communications », 8, 1966 (tr. it. dell'intero fascicolo della rivista: AA.VV.: « L'analisi del racconto », Milano, Bompiani, 1966).

3.3. Questi due esempi, e i procedimenti che essi sembrano sottendere, ci richiamano alla mente alcune preziose osservazioni di Cesare Segre a proposito del funzionamento del testo letterario [23]: ne parliamo qui perché ci pare esse possano dettagliare i meccanismi della sequenza, messi in luce nella loro generalità nelle pagine precedenti ed ora colti in qualche loro andamento concreto. Dunque, tracciando una tassonomia di "segni letterari", Segre evidenzia alcune caselle: i *plurisegni discorsivi,* raggruppamenti di segni che costituiscono a loro volta dei segni (in un certo senso quello che qui abbiamo chiamato sequenza), e la cui dimensionalità viene determinata alla lettura; e i *plurisegni intradiscorsivi,* segni ritagliati da punti separati del discorso, che costituiscono dei complessi eccedenti i vincoli di una mera giustapposizione. Le dinamiche innescate da questi e da altri tipi di segni fan sí che nel testo letterario si intreccino varie correnti: un *discorso* definito dalla letteralità del detto; un *ipodiscorso,* « discorso asintattico in cui si valorizzano elementi concettuali isolati piuttosto che nessi e sviluppi consequenziali »; e un *antidiscorso,* linea concorrenziale a ciò che viene esplicitamente palesato, e che è costituito da un richiamarsi a distanza di elementi « secondo leggi di coerenza diverse da quelle che realizzano la loro significazione fondamentale ».

Senza voler forzare a tutti i costi prestiti e analogie, credo però che le osservazioni di Segre ci offrano utili suggerimenti. Riprendiamo i due esempi appena fatti: nel nostro primo caso (che costituisce una sorta di *inganno,* visto che una congiunzione maschera in realtà una disgiunzione), l'integrazione "quasi" — e solo quasi — riuscita e il quadro "quasi" — e solo quasi — fissato fanno sí che il testo filmico si incammini sulle strade dell'ambiguità: non soltanto perché separando ciò che per altri aspetti unisce esso palesa insieme somiglianze e dissimiglianze tra le situazioni proposte, ma anche perché facendo cosí suggerisce la convivenza di termini che hanno tutta l'aria di essere contraddittori (prima *e* dopo, presenza *e* assenza del personaggio, ecc.); usando i concetti di Segre, possiamo dire che esso si costruisce in maniera da far coesistere un discorso e il suo antidiscorso. Nel nostro secondo caso (che possiamo ben chiamare una *disseminazione,* visto che abbiamo un elemento che ne richiama altri, disposti altrove nel testo) ciò che eccede l'istanza unificante o che travalica i confini fissati costituisce nel film un gioco di echi, tali da intervenire sulla letteralità della messa in scena con effetti di correzione o di amplificazione; in altre parole, le emergenze sug-

[23] C. Segre: « Semiotica filologica », cit.

geriscono ulteriori livelli di integrazione dei dati testuali, e altri quadri a cui riferirli; usando i termini di Segre, possiamo dire che ai plurisegni discorsivi si affiancano plurisegni intradiscorsivi, in grado di calare sull'evidenza del discorso un piú segreto — ma essenziale — ipodiscorso.

3.4. Ma riportiamo altri esempi, che chiariscono e allargano le cose fin qui suggerite. Nell'inquadratura 104 assistiamo ad una festa di Capodanno — è il 1946 — durante la quale si ha un confronto abbastanza drammatico tra un gruppo di miliziani e un gruppo di giovani comunisti; nell'inquadratura 105 si ha un incontro tra Elettra e il vecchio fisarmonicista del *thiasos*, nel retro della sala da ballo presentata nell'inq. precedente (la contiguità è confermata anche dal permanere in *off* della musica e dei rumori); nell'inquadratura 106 vediamo il gruppo di miliziani uscire dal locale e incamminarsi cantando, quando lungo la strada ci accorgiamo da tutta una serie di indizi (un manifesto raffigurante il maresciallo Papagos, il discorso di un oratore, ecc.) che l'azione ora è collocata nel 1952; l'inquadratura si conclude con un passaggio di campo della compagnia di attori. Dunque la continuità diegetica di queste tre inquadrature — lo sviluppo di una medesima situazione, con i medesimi personaggi, nel medesimo luogo, ecc. — è spezzata da un doppio riferimento cronologico; la sequenza galleggia tra due tempi, ciascuno dei quali sembra fornire un quadro diverso secondo cui ordinare i dati offerti; il punto di cesura, inoltre, non sembra coincidere con una cesura tecnica — uno stacco —, visto che esso si viene definendo nel corso dell'inq. 106 senza poter essere riportato con sicurezza indietro, nell'intervallo 105/106 (la figura interno/esterno è qui cioè ancor piú ambigua che il campo/controcampo prima esaminato: quello poteva essere giudicato "a posteriori" *falso*, questa non può essere invalidata con sicurezza).
Tuttavia proprio la natura ancor piú netta di questo *inganno* ci pone alcuni problemi supplementari: caratterizzando nella sua generalità la sequenza, non abbiamo precisato quali fossero gli elementi sulla cui base si definisce il *quadro* o si opera l'*integrazione;* essi sono costituiti da assi semantici quali quelli manifestati dai personaggi, dall'azione, dai tempi e dai luoghi [24]. Ora è proprio appoggiandoci a questa "intuizione" che assegnamo alla cronologia

[24] Spingerebbe in questa direzione anche un'aurea definizione di messa in scena data da Ejzenštejn: « Il modo in cui l'azione drammatica viene realizzata dagli attori nel tempo e nello spazio » (S.M. Ejzenštejn, « Forma e tecnica del film e lezioni di regia », Torino, Einaudi, 1964, p. 382): definizione sul versante della produzione che può ben indirizzare una definizione sul versante dell'interpretazione.

un ruolo cruciale, eleggendola a tratto caratteristico dell'unità di una sequenza e insieme a discrimine tra sequenze differenti; solo che facendo questo compiamo — parallelamente — anche un'altra scelta, consistente nel prendere il film nei suoi valori per cosí dire "realistici", di racconto verosimile di una vicenda "effettivamente" accaduta, in cui l'organizzazione temporale gioca a fondo nello strutturare l'esposizione [25]; detto altrimenti, postuliamo che *se* la narrazione è "oggettiva", *allora* i piani 104/106 vanno scissi in due sequenze, visto che descrivono due situazioni diverse, o meglio strutturano due nodi informativi differenti (grosso modo: "quello che accade nel 1946"/"quello che accade nel 1952"); mentre *se* ad esempio il racconto fosse "soggettivo" (uso necessariamente parecchie virgolette: i termini sono assai approssimati), *allora* la temporalità potrebbe essere neutralizzata, e i tre piani potrebbero essere assunti in una stessa sequenza (il nodo informativo potrebbe essere, grosso modo: "quello che X ricorda del passato"). In sintesi, nel momento in cui chiediamo che la scansione temporale sia pertinente a definire il quadro e il processo d'integrazione di una sequenza, lo facciamo supponendo (o sulla base di) una precisa attribuzione di modalità al testo filmico.

Questi pochissimi cenni, che andrebbero assai piú distesamente motivati, chiariscono anche la dinamica di un altro esempio. Nell'inquadratura 39 viene presentato il totale di un edificio pubblico addobbato con due grandi bandiere uncinate; nell'inq. 40 Elettra all'interno di una stanza chiude la finestra, indossa un cappotto, esce con un uomo, mentre la m.d.p. panoramicando sul corridoio davanti alla stanza coglie i componenti del *thiasos* che anch'essi si avviano all'uscita; nella 41 la compagnia cammina lentamente sull'imbarcadero, mentre un altoparlante diffonde un comizio per le votazioni del 16 dicembre 1952; la macchina da presa segue in panoramica la camionetta da cui continuano a partire le esortazioni elettorali, finché questa esce di campo; la scena rimane vuota, poi una panoramica inversa ci riporta al campo iniziale, ora occupato da una sentinella tedesca davanti ad un cartello "Halte Kontrolle"; passa un'automobile nera; nell'inquadratura 42 ad un altro incrocio della città arriva la medesima auto nera; ne scende un ufficiale nazista che si mette a confabulare con delle persone che evidentemente lo stavano aspettando. In questa serie di quattro inquadrature abbiamo con tutta chiarezza a che fare con una doppia determinazione cronologica: ci si riferisce ora all'epoca del-

[25] Sfioriamo qui soltanto il problema — grossissimo — della temporalità cinematografica: per una riconsiderazione complessiva del problema, che confronta il tempo dell'enunciato con tempo dell'enunciazione, si rimanda a G. Bettetini: « Il tempo del senso », Milano, Bompiani, 1979.

l'occupazione nazista (1942), ora all'epoca delle elezioni vinte da Papagos (1952). L'alternanza dei tempi tuttavia non coincide con un'alternanza dei piani: se l'inq. 39 rimanda all'occupazione (edificio addobbato), l'inizio della 40 sembra conservare la medesima determinazione temporale (la saldatura sarebbe garantita da una relazione visto/vedente: nella 40 Elettra alla finestra potrebbe stare osservando l'edificio della 39); la 41 invece è attribuibile al 1952 (comizio elettorale), ma il suo inizio non pare presentare fratture rispetto alla fine dell'inquadratura precedente (abbiamo una continuità attanziale: il medesimo gruppo di personaggi in azione); dunque la 40 si trova divisa tra due attribuzioni cronologiche contrapposte (comincia riferendosi ad un edificio con le croci uncinate, e termina con il *thiasos* che esce a passeggiare nel 1952); cosa che del resto fa — e ancor piú chiaramente — la stessa inquadratura 41, che grazie ad un momento di "vuoto d'azione" e ad una panoramica inversa ci riporta dal 1952 al 1942 (comincia con un discorso elettorale in *off* e termina con una sentinella tedesca); la 42 infine continua senza problemi la 41, a livello piú ampiamente diegetico e quindi anche temporale.

L'esempio è un po' complicato, ma i meccanismi che lo reggono ci sono già noti: questa curiosa mescolanza di continuità e fratture tra e nei diversi piani non comporta infatti soltanto un uso anomalo della *punteggiatura,* qui pronta a delle cesure forti anche all'interno dell'inquadratura (con la panoramica? Sicuramente nella 41 — panoramica inversa —; forse anche nella 40 — pan. di accompagnamento di Elettra dalla stanza al corridoio —), e dunque non piú solo ai margini del piano, ad esempio con lo "stacco secco" o con i diversi tipi di trucco ottico [26]; questo intrecciarsi di saldature e discontinuità porta ad interrogarsi sul modo stesso di costruirsi della sequenza. Detto altrimenti, nella serie di inquadrature 39/42, l'alternanza dei tempi, accentuata dall'impossibilità di attribuire ad alcuni piani una determinazione cronologica univoca, costringe a discutere il modo in cui un gruppo di dati possono essere organizzati in un blocco unico — blocco diegetico o piú genericamente informativo —; in una parola, costringe a focalizzare il modo in cui la sequenza costituisce una *unità testuale.* Come nell'esempio precedente, anche qui la dimensione cronologica — associata alla linea dell'azione, ai ruoli attanziali, alla topologia, ecc. — è un elemento cruciale ai fini del processo di integrazione e della strutturazione del quadro; essa è uno dei fili rossi che permettono di ricondurre la dispersione dei segni che

[26] Cfr. Ch. Metz: « Essais sur la signification au cinéma, II », Paris Klincksieck, 1972 (tr. it.: « La significazione nel cinema », cit.), il capitolo su demarcazione e punteggiatura.

appaiono sullo schermo ad una traccia unitaria di esposizione, ed insieme che permettono di frantumare questa esposizione in blocchi distinti; ma come nell'esempio precedente, anche qui questi processi paiono subordinati alla scelta della *modalità* con cui vengono date le cose o con cui vanno prese: nel caso di un privilegio accordato ai valori storico-refenziali, abbiamo indubbiamente a che fare con due sequenze distinte e intrecciate secondo lo schema ABAB (dove A si riferisce ad avvenimenti del 1942, B ad avvenimenti del 1952. Da notare che non si può parlare di montaggio alternato o parallelo perché le cesure sono poste all'interno delle inquadrature: ma la forma di costruzione dell'insieme — che indubbiamente dà luogo ad una sorta di *sovra-unità*[27] — è la medesima); nel caso invece di un privilegio accordato a valori di tipo opposto, esprimibili attraverso la supposizione di un'iperfrase[28] del tipo "X crede/ricorda/ipotizza/.../che" — dove X sta per un personaggio che "filtra" gli avvenimenti attraverso la sua "soggettività" — abbiamo a che fare con un'unica sequenza, strutturata su di un tempo metastorico, dove l'accostamento tra le due epoche è volto a sottolineare l'omogeneità, o meglio dove la "coscienza" di qualcuno comprende e unifica date diverse. Ora è appena il caso di sottolineare come questa alternativa di modalità sia una delle chiavi di volta dell'intero *O thiasos:* appunto un film costantemente sospeso tra la cronaca di dodici anni di Grecia e il romanzo familiare condotto sul filo della memoria, tra la ricostruzione storica e le forme del flusso di coscienza; con una indecidibilità perfettamente programmata, che costituisce una delle emergenze piú esplicite nella ricerca di Anghelopulos. Piuttosto, è il caso di notare che questa duplice possibilità di organizzare le sequenze non è in sé contraddittorio: essa anzi caratterizza alcuni comportamenti assai generali, mesi bene in luce da Segre nelle riflessioni sopra ricordate: da un lato ci ripete che la segmentazione di ogni testo obbedisce a delle strategie di lettura molto mobili (parallele, ma non sempre speculari, alle strategie di scrittura), tali da impostare anche una *gerarchia* tra le diverse soluzioni prospettate (certi plurisegni discorsivi sono piú comprensivi di altri, ed arrivano anzi ad inglobare dei blocchi autonomi "sottostanti": qui infatti le sequenze "soggettive", certo piú larghe,

[27] Sarebbe utile probabilmente riprendere qui la nozione di *macrosequenza* usata da M. Corti in « Il viaggio testuale » Torino, Einaudi, 1978, p. 207 e segg.
[28] Per la nozione di iperfrase (esecutiva) si può rimandare a D. Parisi e F. Antinucci: « Elementi di grammatica », Torino, Boringhieri, 1973. L'ipotesi dell'esistenza in questa sequenza di un'iperfrase è confermata anche dall'esistenza nel film di tre lunghi piani in cui i personaggi parlano direttamente alla macchina da presa raccontando una serie di avvenimenti loro capitati: l'iperfrase lí sarebbe evidente, mentre qui risulterebbe cancellata in superficie.

possono assumere le sequenze "oggettive" dentro di sé secondo una strutturazione approssimativamente rappresentabile come "X ricorda — avvenimenti del 1942 — avvenimenti del 1952", dove il primo membro è un'iperfrase sottesa che "ordina" i contenuti visibili dei due membri successivi); dall'altro lato ci ricorda che nella maggior parte dei testi, dietro l'evidenza di ciò che viene offerto, c'è sempre qualcosa di taciuto: un piccolo silenzio di cui non ci si accorge nelle prove piú banali, ma che si fa polo di confronto attivo nei discorsi esteticamente — se ci si passa la parola — piú impegnati, dove tutte le possibilità sono sfruttate a fondo (dunque c'è un antidiscorso per ogni discorso, legato non tanto al gusto bizzoso della trovata o della cifra, quanto al fatto stesso di comunicare, e di comunicare qualcosa di *determinato:* in concreto, qui il doppio ordine delle sequenze non è soltanto la spia di una scissione produttiva o di un continuo ritorno del film su se stesso, ma anche il segno che ciò che si dà a vedere è semplicemente un ritaglio nel gran regno del visibile, e che per vederlo realmente bisogna tener presente sia il ritaglio che l'intero regno...) [29]. Insomma, per concludere, i meccanismi che abbiamo abbozzato esaminando questi esempi di *inganni*, se fissano un andamento stilistico certamente personale, si aprono anche su percorsi spesso frequentati, portano a controllare anche strade di consueto traffico, si ritagliano una libertà di cammino facendo tesoro di esperienze correnti: in un certo senso, è la perfetta coscienza dell'itinerario — coscienza fattasi pratica — il primo dei loro meriti.

3.5. Passiamo ora ai procedimenti della *disseminazione.* Un caso piuttosto complesso ed insieme esemplare ci fornisce degli utili riscontri: si tratta della serie di piani 27-30, che rappresenta l'arrivo del *thiasos* in un paese per una recita proprio in coincidenza con lo scoppio della guerra con l'Italia. L'andamento dell'insieme è lineare, senza apparenti problemi di strutturazione della sequenza: tuttavia proprio in testa e in coda alla serie abbiamo due inquadrature un poco particolari. La 27, all'interno di una carrozza ferroviaria dove ha preso posto la compagnia, vede il padre venire in primo piano e raccontare, con gli occhi alla macchina da presa, un episodio della propria giovinezza. Ora l'inquadratura non

[29] Si vuole dunque sottolineare un certo modo *concreto* — se ci si passa il termine — di confrontarsi di discorso e di antidiscorso: al di là insomma delle suggestioni — pur utili — di una concezione del testo come metalinguaggio o come emergenza di una parola « altra ». Quelli cui si pensa qui sono invece dei fenomeni all'apparenza circoscritti, come le supposizioni, le inferenze, la percezione dell'*off*: insomma tutti quei momenti in cui al cinema si « vede » qualcosa che pure non è immediatamente percettibile; momenti circoscritti, ma che credo sempre di più essere del tutto cruciali.

colpisce soltanto per la propria lunghezza (3'36"), né solo per quella devianza stilistico-grammaticale che è lo sguardo in macchina (un tabú ora ampiamente superato: un procedimento comunque che introduce i modi dell'*interpellazione*, in cui il personaggio parla allo stesso spettatore), né soltanto per i contenuti del discorso del padre, apparentemente slegati rispetto alla vicenda che si sta svolgendo (l'esodo dei greci dall'Asia Minore nel 1922); o meglio, l'inquadratura non colpisce tanto per ciascuno di questi fattori presi isolatamente, quanto per la loro coincidenza, che fa sí che questo brano del film, pur perfettamente inserito in una sequenza, assuma le mosse di un piccolo "a parte".
Abbiamo cioè a che fare con una sorta di *inserto diegetico spostato* [30], in cui i rapporti del piano con l'insieme della sequenza non si sciolgono ma certo si allentano. Ecco il punto: questo allentamento (che in un film dozzinale sarebbe risarcito espungendo dal quadro i dati informativi in eccesso, o non facendoli partecipare al processo di integrazione: per intenderci, si pensi al calo d'attenzione nelle scene tirate troppo in lungo, che porta correttamente a perdere ciò che non offre in definitiva nulla), questo allentamento qui è controbilanciato dal fatto che l'inquadratura stringe dei nuovi rapporti, con brani da essa distanti, e incastonati in altre sequenze del film; in pratica, sull'insieme lineare (serie di piani 27-30) si proietta un insieme composito (inq. 95, al termine della sequenza dello stupro di Elettra, il racconto dei massacri compiuti dagli inglesi nel dicembre del '44: medesimo carattere di lunghezza — 8'03" —, e medesimo meccanismo dello sguardo in macchina; inq. 115, al termine della sequenza dell'incontro di Elettra con Pilade, il racconto da parte di quest'ultimo della fine della resistenza e della prigionia dei partigiani: anche qui lunghezza del piano — 8'02" — e sguardo in macchina — al termine del racconto —). Si può certo notare come la particolarità di questo insieme composito è di possedere un carattere prevalentemente paradigmatico rispetto al carattere sintagmatico della sequenza "normale": l'accostamento è possibile appoggiandosi alle somiglianze dei tre piani piuttosto che alle contiguità; in altre parole, le inquadrature si associano in quanto varianti di un medesimo elemento piú che in quanto tappe di una linea d'esposizione [31]. Ma quel che piú ancora importa sottolineare è che lo spostamento degli equilibri di costruzione della sequenza da una porzione circoscritta di testo all'intero testo ci riporta ad esaminare — con Segre — le relazioni tra discorso e ipodiscorso: ancora

[30] Cfr. Ch. Metz: « Essais... », cit.
[31] Non si può non rimandare alla definizione jakobsoniana di "funzione poetica".

una volta, relazioni non certo contraddittorie o antagoniste, ma per cosí dire di approfondimento, come di uno scavo condotto progressivamente sulla superficie mobile del film per metterne in luce gli strati sottostanti (se ci si passa la metafora, per far opera di geologia come completamento di una prima ricognizione geografica: insomma, per restituire al testo la sua complessità); e relazioni non certo curiose o speciali, ma — sebbene qui condotte con particolare cura e non lasciate al caso come in certe prove dozzinali — tali da riproporre certi andamenti consueti al film, evidenziandone e quasi esaltandone la portata. Chiariamo questo fatto esaminando un secondo esempio.

L'ultima inquadratura della sequenza, la 30, vede iniziarsi la recita di « Golfo la pastora », dopo la lettura sul proscenio del primo bollettino di guerra, e presto interrompersi a causa di un bombardamento aereo (già le primissime battute del dialogo sono disturbate da una sirena d'allarme; udiamo in *off* crescere il brusio in sala; Egisto abbandona precipitosamente la scena; sempre in *off* sentiamo il pubblico che scappa dalla sala; anche Elettra fugge, lasciando il palcoscenico vuoto; in *off* rumori di aerei e di bombe). Ora questo piano si ricollega ad altri che nel corso del film presentano situazioni analoghe: nell'inq. 23 Pilade, accortosi mentre sta recitando dell'arrivo di alcuni agenti che lo vogliono arrestare, lascia improvvisamente la scena per cercare scampo nella fuga; nell'inq. 87 Oreste irrompe sul palcoscenico mentre stanno recitando la madre ed Egisto e li uccide (il pubblico in *off* applaude lungamente, credendo che si tratti di finzione); nell'inq. 77, che pure vede terminare la commedia recitata all'aperto davanti ad un drappello di soldati inglesi, gli attori sono costretti a continuare lo spettacolo suonando « To Tipperary », finché sono interrotti dall'arrivo dei partigiani; abbiamo dunque a che fare con altre varianti di uno stesso tema, definibile come « recita interrotta ». Ebbene, ciascuno di questi piani risulta perfettamente coerente rispetto alla sequenza in cui è inserito, ed anzi contribuisce in maniera determinante al suo sviluppo lineare; ma ciascuno di questi piani lascia anche un piccolo residuo, inserendo su quello che è il nodo informativo di base (rispettivamente: "arresto di Pilade"; "vendetta di Oreste/punizione degli amanti"; "cattura del *thiasos* da parte degli inglesi") un dato in piú (per tutti: "impossibilità di recitare « Golfo »"). Ne nasce dunque una duplice direzione di senso: allo sviluppo diegetico si accompagna un gioco di ritorni tematici; la linea dell'esposizione viene attraversata da richiami ad altri momenti del film, che interferiscono con ciò che viene comunicato comunicando qualcos'altro (o spingendo ad evidenziare qualcos'altro nella comunicazione).

Ma questo tipo di meccanismo è — a guardar bene — abbastanza consueto: per molti testi il processo di lettura si attua seguendo le cose man mano che ci vengono presentate e insieme raggruppando i dati omogenei tra di loro indipendentemente dalla loro collocazione; in molti testi i modi di composizione sfruttano — oltre che la successione dei dati — anche i richiami a distanza, gli annunci reiterati, le insistenze, le riprese, ecc. [32] (si pensi ad esempio al film poliziesco, che avanza dispiegando un'azione e insieme accumulando dei piccoli residui — gli elementi del sospetto —, vanificandoli, correggendoli, ecc.: le due direzioni di marcia debbono essere entrambe tenute presenti, pena la perdita del senso del film).
Ma qual'è allora la particolarità nel meccanismo di *O thiasos?* Questo lieve eccedere il quadro della sequenza, questo richiamarsi a distanza di dati pur integrabili nella linea dell'esposizione, qui paiono assumere due caratteri particolari. In primo luogo viene scavalcata la mera economia del procedimento utilitario: il meccanismo non corrisponde ad una strategia che è l'unica possibile (come poteva capitare per il film poliziesco "di genere") ma si rivela come un "passo in piú" nella costruzione del film, che può essere afferrato — con un sostanziale arricchimento dell'insieme — o che può essere perduto — senza pregiudicare il minimo livello di comprensione —; detto altrimenti, un tale meccanismo è qui il segno di una *polivalenza* del testo filmico. In secondo luogo viene affermata una certa sistematicità del gioco dei richiami: gli elementi eccedenti non sono affidati al caso (come è di solito nei discorsi correnti) ma costruiscono un blocco compatto e omogeneo, che offre una chiave di costruzione e di interpretazione all'intero film: in altre parole, e se ci si passa il termine, un tale meccanismo qui è il segno di una *polifonia* del testo filmico.
Questi due tratti mostrano bene — credo — il modo in cui *O thiasos* sfrutta la dispersione: si potrebbe dire, per riassumere, che grazie ad essa l'ipodiscorso si trova ad essere perfettamente calato nel discorso. Per chiudere allora queste brevi osservazioni, sarà utile notare ancora una volta che ci troviamo di fronte a dei procedimenti che affondano le loro radici nell'esistenza di regole di costruzione del discorso; meccanismi che, come già nel caso degli inganni, appaiono lontani dall'essere inventati dal nulla; al contrario, la loro azione consiste nello sfruttare a fondo delle possibilità di marcia, e — vero motore truccato, come s'è detto — nel permettere alla macchina discorsiva di procedere a pieno regime.

[32] Cfr. C. Segre: « Le strutture... », cit.

4. Conclusioni

Possiamo interrompere qui il nostro cammino: che partito dalla esigenza di cogliere il profilo di un testo filmico anche nei suoi funzionamenti silenziosi, ha analizzato *O thiasos* in due suoi tratti apparentemente anomali, per concludere che la loro personalità non è il frutto di una astratta invenzione, ma il risultato di un gioco cosciente condotto sulla norma, il portato di un confronto con delle regole di costruzione del testo filmico assai generali. Nel rincorrersi di inganni e di dispersioni, possiamo ben dire allora che le sequenze di Anghelopulos sono *paradossali,* nel senso primo del termine, di andar contro la *doxa* confrontandosi ad essa: se infatti queste sequenze infrangono degli andamenti consueti, lo fanno a partire dal loro riconoscimento.
Certo in questo breve esame non abbiamo toccato che pochissimi punti: le occasioni di approfondimento che si impongono sono moltissime, da un riesame dei meccanismi sequenziali alla luce di ciò che hanno già evidenziato Bettetini e Metz a proposito di due concetti vicini (rispettivamente l'*iconema* e il *segmento autonomo*) [33], ad un riesame di alcuni principi di costruzione di *O thiasos* ampiamente discussi dalla critica ma che all'interno dei problemi che qui abbiamo avanzato probabilmente troverebbero un loro piú preciso inquadramento (si pensi ad esempio alla congiunzione di storia, mito e racconto, evidente a tutti, ma che mette in gioco una intersezione di piani assai complessa). Tuttavia, come si usa dire, non abbiamo qui lo spazio per affrontare tutte le questioni che ancora rimangono aperte: si prendano allora queste pagine come un tentativo di impostare una ricerca, piú attente a far apparire delle domande che si ritengono produttive che ad avanzare delle risposte dall'aspetto soddisfatto.

[33] Cfr. rispettivamente G. Bettetini: « Cinema: lingua e scrittura », Milano, Bompiani, 1968, p. 55 e Ch. Metz: « Essais... », cit., pp. 248-49 tr. it.

IPI FIORENTINI

ANTONIO VALENTE E IL COSTUME DI SCENA

Paola Gardellini

A tre anni dalla scomparsa di Antonio Valente, dopo i riconoscimenti tributati alla sua opera e di architetto e di scenografo, sembra doveroso quanto arduo parlare delle sue realizzazioni nel mondo dello spettacolo, giustificando la brevità di questa analisi con il progetto imminente di un piú ampio spazio dedicato, in altra sede, alla sua scenografia e scenotecnica decisamente innovatrici.
Chiunque non sia completamente digiuno di allestimenti scenici sa quale decisiva svolta abbia impresso al mondo teatrale italiano l'ideazione del Carro di Tespi (progettato da Valente nel 1928), né può ignorare che il Palcoscenico mobile circolare tripartito (1928) è l'antesignano degli attuali complessi scenici mobili, cosí come è indiscutibile il posto di rilievo ricoperto da Valente nella tecnica cinematografica italiana.
L'intenzione dell'articolo che segue è di estrarre dalla trama degli studi e delle realizzazioni per i costumi lasciati da Valente quei fili che, pur emergendo a prima vista, collegano queste opere con la sua piú nota attività scenotecnica nel teatro e nel cinema, e di rendere omaggio ad un uomo che ha speso la sua vita ed il suo talento per lo spettacolo.

Perché parlare di Antonio Valente costumista quando questo non è che l'aspetto minore della sua intensa attività teatrale e cinematografica?
A questa legittima domanda si può rispondere: in primo luogo perché egli non ha mai considerato il lavoro del costumista come distaccato dal piú generale concetto di scenografia, ma piú che altro per l'immediata sensazione che in questo particolare siano sintetizzati la convinzione e l'apporto scenico di Valente "uomo di spettacolo".

←Costumi per *Il Re d'Inghilterra non paga* di G. Forzano (1941)

Chi scrive non ha avuto la fortuna di conoscere l'architetto se non tramite le opere e gli scritti da lui lasciati, quindi si potrebbe obiettare che è poco credibile chi parli dell'opera del personaggio senza aver conosciuto l'uomo; ma, nel caso di Valente, come nella maggior parte dei casi riguardanti gli artisti, l'uomo traspare volentieri dall'opera e, spesso, testimonianze e documentazioni aiutano a fare un ritratto dell'opera mentre si fa quello dell'uomo.
L'esperienza costumistica di Valente non resta marginale alla sua opera di scenografo e scenotecnico, ma ne è la conseguente e spontanea integrazione. La creazione dei costumi, da parte di uno scenografo, è un momento importante; non si tratta di un gioco cui egli si è dedicato a tempo perso, bensí di un impegno totale che ha per risultato una validissima produzione artistica.
La costumistica è un'arte che, praticamente, o non ha storia o si evolve con la storia del mondo: il costume nasce con l'uomo e, come tale, s'inserisce nell'ambito del complesso scenico, strutturato in collocazioni e definizioni spazio-temporali ben precise; anzi, è senz'altro possibile individuare numerosi punti di contatto con l'arte architettonica, sorta anch'essa con l'uomo e destinata ad assumere nuove forme assieme all'evolversi della specie umana.
Probabilmente questa affinità di caratteri tra la storia *morale* e *materiale* delle due arti deve aver influito sulla naturale predisposizione del multiforme architetto, contribuendo, assieme ad un'indiscutibile maturità artistica, a spingerlo alla realizzazione anche di costumi oltre che di scenografie.
Negare l'empatía esistente tra questi ultimi due elementi significherebbe non aver compreso ciò che lo spettacolo è in realtà, e che Valente ha dimostrato di aver capito profondamente. Mettere in scena, allestire — in particolar modo per quanto concerne lo spettacolo teatrale, dove piú che nel film è necessaria la magica armonia della *finzione* — non significa solamente disegnare degli scenari credibili, di buon gusto, originali o aderenti al testo, né costruire su di essi o all'interno di essi dei costumi che si limitino ad essere in armonia con i tempi ed i luoghi della vicenda: si troverebbe sempre in ciò qualcosa di impercettibilmente estraneo, o, quantomeno, di esterno a quell' "unius corpus" che è la rappresentazione felice, quella che appassiona il pubblico alla vicenda facendogli dimenticare e ricordare allo stesso tempo di essere di fronte ad una finzione. Per fare questo, nell'ambito dello spazio scenico, viene attribuito all'opera del realizzatore delle scene e dei costumi un compito ben preciso: quello di commentatore, di ulteriore interprete accanto all'interprete primo che è il regista. In tale opera il Valente ha sempre speso la parte migliore di sé, la piú nota al grosso pubblico; però, ad un osservatore appena piú attento non sfuggirà che nei bozzetti dei costumi egli ha rappre-

Costumi per *Il Re d'Inghilterra non paga* di G. Forzano (1941) →

so la parte piú pura della sua fantasia, si è lasciato "naufragare" in disegni che, anche considerati al di fuori del contesto a cui si riferiscono, presentano una tale armonia, proporzione e piacevolezza estetica a chi li osservi da poter essere considerati vere e proprie opere d'arte anche senza presupporre un loro rapporto con lo spettacolo teatrale o cinematografico.
Il disegno di un Canio o di una ballerina, quello di un gruppo di soldati egiziani o di una quattrocentesca nobildonna fiorentina, escono dalla carta al punto che pare naturale quasi il vederli muoversi nella loro realtà, realtà che altro non è se non la finzione scenica evocata dagli stessi decisi tratti di matita che li raffigurano.
Indubbiamente, anche Valente si sarà immaginato, come succede a chi osserva i bozzetti, una realtà, e quello che ora rimane impressionato nei disegni — e che un giorno è stato vita sul palcoscenico o nell'occhio della macchina da presa — altro non è se non fotografie "flou" di parte del mondo scenico di Valente. La caratterizzazione del personaggio come è dentro di sé, che sottende una acuta ricerca psicologica e che si manifesta nell'espressione e negli atteggiamenti, sembra quasi dettarne la veste.
Il motivo per cui tali creazioni appaiono immediatamente credibili e spontanee è forse retaggio dell'attività principale dell'uomo Valente: in esse l'architetto e lo scenografo si bilanciano sapientemente in un gioco di veristico ed equilibrato abbandono alla fantasia; nelle sue opere non c'è mai qualcosa di completamente fantastico o di esclusivamente razionale, bensí qualcosa di estremamente poetico che fa oscillare le senzazioni tra finzione e realtà, tra spettacolo e vita vissuta, tra uomo e fanciullo.
"Chaperon" di queste due vite parallele dell'opera di Valente è il colore; una sensibilità particolare, innata, verso una sorta di "parola cromatica", che esprime senza dire e perfeziona il tratto, o lo sostituisce totalmente.
E, piú che nel cromatismo, la sua perizia è gustosa ed apprezzabile nel risultato in bianco e nero, che ha interamente condizionato le sue realizzazioni cinematografiche.
In breve, quanto c'era da dire su Valente — architetto, scenotecnico, costumista, uomo —, meglio di qualunque altro, l'ha detto lui stesso, con la sua matita: a noi, ora, non resta che decodificare questo flusso d'idee.

Il teorico

« (...) Il costume deve essere il prodotto di una viva fantasia e di una sapiente possibilità esecutiva.
Anche nel migliore dei casi la creazione non deve essere disgiunta dalla esecuzione: disegnare e colorire un costume non significa

Musici (*Il Re d'Inghilterra non paga*)

poterlo poi eseguire. (...) esso ha una "psicologia', oltre che una vita; la psicologia del personaggio.
Il costume prende colore, forma e si anima attraverso il personaggio. Ciò vale per uno come per mille; da tutti insieme deve scaturire l'armonia del complesso » [1].
Valente ha sempre preferito dar spazio alle sue realizzazioni piuttosto che impancarsi in interventi accademici, pur se tale orientamento non gli ha impedito di esprimere talvolta la sua opinione a riguardo di argomenti tecnici e non; il suo contributo teorico ha preso consistenza con le lezioni di scenografia tenute al Centro Sperimentale di Cinematografia sin dal 1935 e si sta rivelando imponente in seguito allo spoglio degli scritti da lui lasciati.
In tutto questo la teorizzazione sul costume costituisce una tappa, un momento di riflessione sull'insieme del lavoro svolto, un bilan-

[1] A. Valente: *Manoscritto sul costume* (non datato).

cio delle esperienze che lo hanno portato tra le quinte e sul set a cercare i parametri della scenografia; appuntando impressioni tecniche, raccogliendo quasi con pignoleria materiale di documentazione, e, soprattutto, *provando e riprovando*, ha ricavato una sintesi dell'elemento costumistico, caratterizzandolo non solo come parte integrante ed animata del complesso scenografico ma anche come catalizzatore psicologico tra pubblico e spettacolo. In altri termini, per Valente teorico il costume è, allo stesso tempo, dotato di vita autonoma — in quarto arte, innanzitutto —, nonché componente inalienabile (verrebbe voglia di dire "quasi simbiotica") della scenografia, della regia, della recitazione.

D'altra parte, la sua concezione scenica non è dissimile quando asserisce che in cinematografia bisogna costruire realmente quello che esiste, né quando, per il teatro, afferma (con il Palcoscenico mobile circolare tripartito) che il movimento è il primo elemento di cui bisogna dare la sensazione al pubblico; realtà, movimento, scenografia, sono per lui tutti sinonimi di vita, vita che è possibile suscitare mediante accorgimenti tecnici ed artistici e che rappresenta l'essenza, il fine ultimo dello spettacolo.

Senza dubbio alcuno, a tale somma di idee contribuiranno non poco le sue acquisizioni francesi, russe, americane e, non ultima, l'esperienza vissuta con il futurismo italiano, che lo inserirono in una piú ampia visione del contesto scenico.

Il costume come singolo fattore non appare nelle teorizzazioni di Valente se non per una breve recensione[2], ma del resto ciò è in piena coerenza con la sua concezione panarmonica della scena, in cui il tutto e la parte sono funzione reciproca l'uno dell'altra: ogni cosa deve stare nel suo binario e tutto deve concordare.

La ricerca estetica

Spesso nel considerare le esigenze della situazione ambientale viene trascurata la realtà in cui l'artista crea, intendendo per "realtà" non tanto le necessità immediate o le condizioni materiali, quanto, in senso diverso e piú ampio, la struttura del problema come si configura nel *momento* in cui l'artista crea, nonché le circostanze storiche dello sviluppo dell'arte stessa che determinano in qualche modo la sua maniera di esprimersi.

Il rapporto da esaminare è quindi quello tra l'artista e lo strumento di cui egli si serve per esprimersi; nel nostro caso è l'analisi del sistema pseudolinguistico, emozionale, affettivo codificato da Valente nella realizzazione dei suoi lavori. Logicamente parte della

[2] cfr. nota n. 1.

ricerca estetica del costume è condizionata agli scopi, e Valente, da buon tecnico, ha osservato come prima condizione la realizzabilità dei costumi (cfr. nota n. 1), e, come seconda, il principio in base al quale essi non hanno valore estetico autonomo sulla scena o nel film bensì un valore relativo alla loro adattibilità al personaggio. Il costume è un'indicazione psicologica, che a volte può diventare un fattore drammatico; il personaggio, fin dalla sua prima apparizione, deve dare allo spettatore la *sensazione estetica* della propria essenza: l'aspetto dovrà essere un rapido *flash* sul carattere del soggetto, quindi la forma (come si dirà in seguito) deve considerarsi una prima anticipazione del contenuto.

Maschere per il IV atto della « Traviata » (1938)

Per quanto concerne i costumi cinematografici, Valente ha dovuto affrontare un compito ancora piú arduo: mentre, infatti, nei costumi teatrali egli poteva fare affidamento anche sul simbolismo cromatico, nel film ha dovuto avvalersi soltanto del bianco e nero, giocando esclusivamente sui particolari e sulla distribuzione delle masse. Oltretutto, nel suo lavoro cinematografico[3] ha dovuto far coincidere l'estetica con la realtà, non potendo esimersi dal ridurre quantomeno a veritiera qualsiasi concezione artistica.
Appare interessante, in alcuni bozzetti, il trasferimento che Valente opera su elementi stilistici dopo averli rielaborati in funzione storica e psicologica; ad esempio, per i costumi de *Il Re d'Inghilterra non paga* (1941) esiste una dichiarazione dello stesso Valente in cui afferma di aver riadattato dei costumi già esistenti, ricavandone però (v. pagg. 86, 89, 91, 96, 101) dei risultati estetici validi e, soprattutto, non stantii.
Per concludere in modo piú generale a riguardo della ricerca estetica di Valente, è possibile asserire che, pur nell'ambito della cura storica, la sua concezione è decisamente extra temporale, affidata ad una sapiente gestione costruttivistica del suo senso pratico.

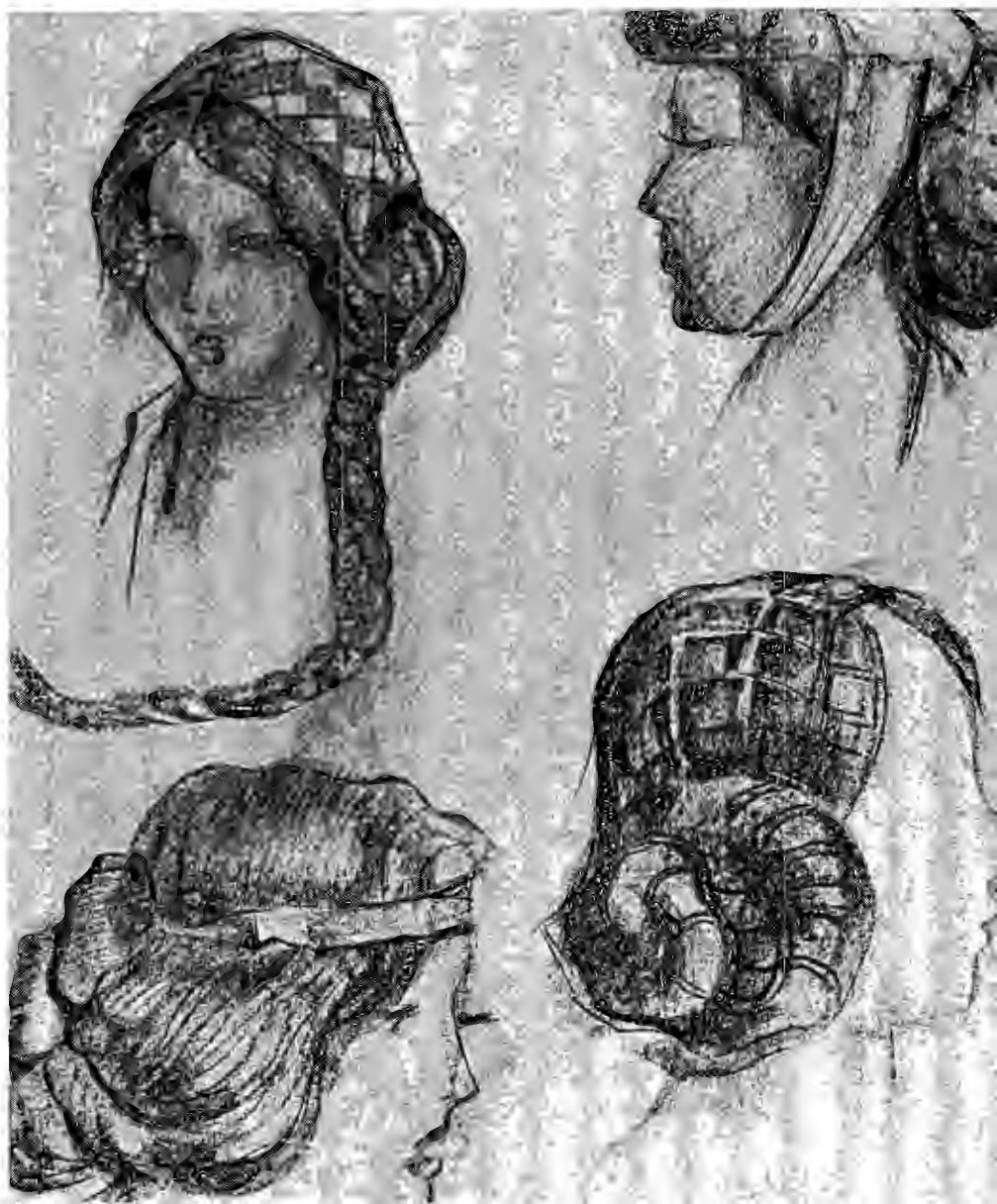
Forma e contenuto

La forma di un costume deve indiscutibilmente avere una sua funzione, una sua logica, tale da giustificarne il contenuto; quindi, se i mezzi di espressione del costumista posseggono ad uno stesso tempo qualità sostanziali ed organizzazione formale, il contenuto del prodotto (leggi "del costume") avrà le stesse prerogative.
Tale opposizione, a carattere puramente metodologico, si limita a constatare come qualsiasi oggetto attinente al "linguaggio" teatrale e cinematografico abbia una faccia manifesta ed una da manifestare; questa distinzione risulta peraltro utile per distinguere *quel che si vede* da *quel che si deve cercare*.
Valente ha posseduto un senso della forma straordinariamente raffinato (basti ricordare, per tutte le altre opere, il "sublime" Sacrario dei Martiri, in cui la forma architettonica diventa *coro*), capace di piegare il costume al gioco della composizione lineare e di modellarlo mediante la disposizione delle luci e delle ombre. Avvalendosi anche della sua lunga esperienza cinematografica in bianco e nero, egli ha prodotto bozzetti di costumi — e di scene — totalmente privi del tratto e basati solo sulla distribuzione delle macchie di luce e di ombra.

[3] E' da tenere presente che Valente ha realizzato i primi costumi cinematografici nel 1933, per il film del decennale del fascismo (*Camicia nera*, su soggetto e sceneggiatura di G. Forzano), quando l'arte del cinema era, in Italia, alla ricerca di una nuova strada.

Come si è già visto, Valente non è stato alieno dallo studio della concatenazione delle principali strutture significanti in uso nel messaggio "costumistico", legando in primo luogo la forma al contenuto psicologico ed unendo quindi valori formali pittorici o architettonici a valori intrinseci superiori.

Nel paragrafo successivo verrà esaminato il simbolismo dello scenografo, ma ora, prima di cercare d'individuare cosa sia per lui il *simbolo*, ci si deve chiedere che cos'è per lui la forma.

Sembra proprio che, per Valente, la forma ed il simbolo finiscano quasi per coincidere, o, quantomeno, per collaborare ad un fine unico: che è la sensazione, veicolo in grado di trasferire il contenuto dall'immagine allo spettatore.

Acconciature trecentesche

ORA DE' BARDI

Non a caso, quindi, potrebbe essergli opposta la tesi sostenuta dal futurismo russo (se c'è una nuova forma, c'è anche un nuovo contenuto, sicché la forma condiziona il contenuto), dal momento che, come s'è visto, nell'atteggiamento assunto da Valente è piú probabile che sia il contenuto — o, meglio, la *logica* del contenuto — a condizionare la forma che non il contrario.

Il simbolismo cromatico

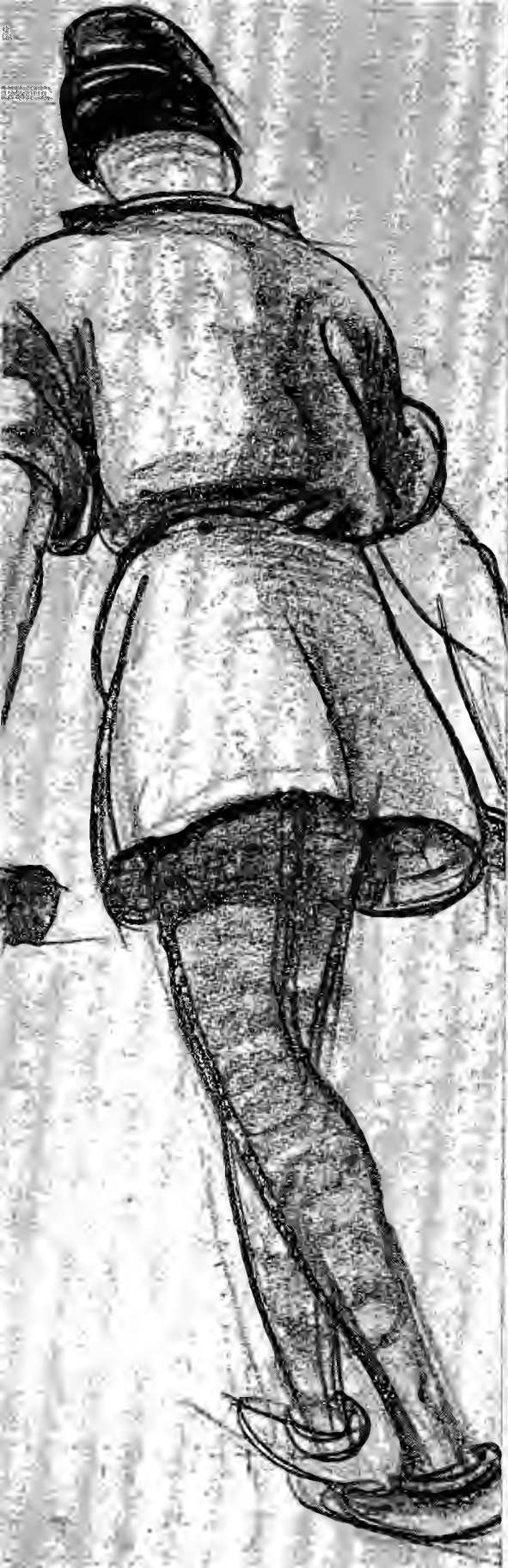
« (...) L'ambiente nel cinema si fa colorato per dare il tono per cui è reperibile la coloratura, cioè la grana sul tono del bianco e nero. Se deve risultare nero si può far verde etc. Bisogna abituarsi a vedere cinematograficamente » [4].

Il colore è stato indubbiamente la piú grande rinuncia cui è stato costretto il Valente scenografo e costumista cinematografico — che pur altrettanto bene ha saputo realizzare con risultati in bianco e nero —; e lo si può capire osservando i bozzetti realizzati per le scene ed i costumi teatrali, dove il colore non appare un inutile accessorio della forma bensí un protagonista di indiscusso valore. Due minuscole tele (cm 11 x 9) con studio di macchie di colore, ritrovate tra le cartelle dei costumi disegnati dall'architetto, rivelano palesemente quale importanza egli annettesse a tale elemento e quanta parte della sua attenzione vi avesse dedicato.

Anzi, nelle sue ricerche, l'elemento *colore* sembra direttamente collegato con il *simbolo*, ed entrambi, assemblati nella *forma*, offrono la percezione della sensazione — *immagine emozionale* — insita nel costume del personaggio e nella scena; infatti, il contenuto proprio della sensazione si trova in un secondo elemento, *l'immagine*, che ne è la riproduzione.

Il colore, nelle sue diverse sfumature ed intensità, è come un laser che colpisce la psiche del pubblico evocando sensazioni; la associazione che lega nella percezione sensazioni ed immagini non è, in tal modo, una successione di stati distinti richiamati gli uni dagli altri, e che provocherebbe una serie di quadri staccati, ma stabilisce — mediante questi richiami continui — la contiguità degli elementi nel tempo, rafforzandosi con la ripetizione di tali contatti e creando quello che è stato definito il *clima scenico*. La scena ed i costumi creati dal Valente per le Maschere della *Traviata* (pag. 93) danno tramite i colori un'idea immediata del clima che deve essere ricreato sulla scena; cosí come i colori severi ed opachi delle divise dei soldati egiziani nell'*Aida* non portano certamente lo spettatore a fingersi un ambiente "disinvolto".

[4] A. Valente: *Appunti inediti dalle lezioni di scenografia tenute al C.S.C. di Roma* (1935-1968).

← Bozzetto per « Pagliacci »: Canio
Dama del '300 (*Il Re d'Inghilterra non paga*)

Nel simbolismo cromatico del Valente, l'evento primitivo — sorgente del significato e del valore — è a volte trasformato, ma mai dimenticato o ignorato; il significato appare aderente al segno come una qualità originale e l'analisi non può piú separare nella percezione gli elementi provenienti dalla memoria da quelli provenienti dalla sensibilità empatica.

L'architettura nel costume

In tutte le sue realizzazioni Valente è stato innegabilmente uno strutturatore dello spazio scenico; la sua "forma mentis" gli impediva di non vedere una scena, un costume, un particolare come un rapporto di equilibrio di masse nello spazio. Nelle creazioni teatrali l'architetto si è amalgamato allo scenografo in produzioni che mettono in risalto ora l'uno ora l'altro dei due aspetti; nella scenografia cinematografica, invece, è possibile notare come l'architetto affiori discretamente nella strutturazione dell'ambiente, nella disposizione dei volumi, dalla scena globale al singolo elemento. Anche il costume di scena viene trattato come una costruzione, e non come pura e semplice realizzazione estetica del personaggio.

« (...) il costume è l'unico elemento scenografico mobile ed animato insieme col personaggio (...). Possono entrare in gioco creazioni plastiche multiple e meravigliose: impostazione del centro o dei centri di masse principali del quadro, movimenti di masse-colori, equilibrio dei vuoti e dei pieni, osservanza di linee basi, ecc., tutto un divenire, logico ed armonico, dello spettacolo, per cui si assommano in esso tali valori artistici da ravvicinare i vari quadri scenici ad altrettante opere d'arte vive » [5].

L'applicazione di questi concetti appare palese soprattutto nei bozzetti dei costumi relativi a *Il Re d'Inghilterra non paga* (1941) e *Sei bambine e il Perseo* (1940): in essi i motivi del tempo sono diventati temi dello spazio, in cui la fantasia dell'autore quasi si diverte ad edificare per sovrapposizione di moduli quello che è al tempo stesso costume e personaggio.

Ad esempio, nello schizzo di pag. 91, dove la composizione abbozza una scena piú ampia del semplice figurino, l'annessione di uno o due blocchi minori ad uno maggiore, senza interrelazione formale, costituisce un effetto di *riecheggiamento spaziale* tipico della concezione strutturale architettonica: o ancora, nel bozzetto per Canio (pag. 96), il lento, armonioso gonfiarsi del costume ha come contropartita l'affievolirsi del volto alla sommità, con cui Valente riesce a conseguire effetti artistici contrapponendo elementi di varia for-

[5] cfr. nota n. 1. Con tutta probabilità si tratta di una recensione per il volume « Il vestiario italiano dal 1500 al 1550 », di L. Ozzola.

←Costumi per *Sei bambine e il Perseo* (1940)

ma e dimensione e drammatizzando il costume mediante un'apparente interpretazione delle masse.
In maniera discreta, ogni figurino contiene in sé il *progetto* che non è soltanto risultato di uno studio estetico, cromatico o storico, ma anche calcolo di disposizione delle masse; l'armonia dell'insieme non deriva unicamente dall'armonia tra le varie parti: come accade spesso anche negli edifici, l'accordo complessivo della forma scaturisce talvolta dal porre a contrasto forme elementari, differenziandole poi dimensionalmente.
Del resto, Valente si è servito parecchie volte dei criteri architettonici anche per rappresentare nell'abito la psicologia del personaggio (figg. 40-30-39-49): a causa delle loro forme, e per l'uso di materiali diversi impiegati nella realizzazione, le varie parti del costume sembrano spezzare l'unità del personaggio; si riconosce cosí quella tensione che separa gli elementi, e che nondimeno rivela la loro appartenenza ad un insieme comune.
Per quanto possa apparire strano, la tensione, e con essa qualunque altro schema antitetico, reca in sé il suggerimento di un'unità, ricalcando un carattere saliente di tutta la produzione artistica di Valente.

Lo scenotecnico

Come lo studio del costume sia criticamente coinvolto nel discorso scenografico — e, soprattutto, in quello dello scenografo cinematografico — viene chiaramente indicato dal Valente stesso in un suo breve scritto sul costume rinascimentale:
« (...) I nostri costumisti conoscono forse tutte queste mirabili fonti: fonti inesaurabili che ci hanno lasciato per retaggio impagabile i nostri maestri, ma oso dire: i nostri registi osservano con pavida meraviglia queste bellezze?
Decisamente no, se apportano ancora nei loro "quadri" tagli banali ed inutilmente farciti senza ritmo ed equilibrio di masse, e continuano ad inquadrare scene viete di un puro materialismo meccanico. Formule e niente altro: troppi "piani americani", troppe pance di cavalli al galoppo e fughe di treni in corsa.
Linguaggio mancante di fantasia poetica e posto su di un piano privo di significazione e di bellezza superiore ».
Dai figurini dei costumi alla loro confezione, dai bozzetti delle scene al loro montaggio, tutta la preparazione e l'allestimento dello spettacolo, fino al movimento scenico, sono stati pensati e previsti dallo scenotecnico Valente in relazione alla particolare natura dello spettacolo stesso, per ottenere il maggiore ed immediato rendimento da tale eccezionale opera d'arte; e quindi appare impensabile da parte sua un allestimento, una scenotecnica priva di *clima*,

un susseguirsi di quadri slegati, di immagini, di figure, di costumi fini a se stessi.
L'appassionata costanza con cui seppe tenersi sempre aggiornato sui nuovi sistemi scenotecnici impiegati nei teatri italiani ed esteri, anche per quanto riguarda quelli d'avanguardia, mise a sua disposizione — ed ovviamente a vantaggio del pubblico — un'enorme quantità di risorse tecniche cui attingere durante l'allestimento di uno spettacolo.

Costumi maschili (*Il Re d'Inghilterra non paga*)

I problemi che si trovò a dover affrontare furono senz'altro piú numerosi e complessi, dal punto di vista tecnico, per il cinematografo che non per il teatro; infatti, mentre in quest'ultimo l'ambiente, i personaggi, le situazioni vanno tutti ricreati in un medesimo ambiente di facile dominio, nella lavorazione di una pellicola cinematografica la scissione esistente tra le scene girate in *interni*

Costume per « Oedipus Rex » di Igor Strawinsky (1937)

e quelle in *esterni* porta ad uno smembramento dell'unità filmica che soltanto una sapiente capacità tecnica e scenotecnica riescono a tenere sotto controllo.

Se, come asserisce la critica piú moderna, la storia del film coincide con la storia della sua tecnica, Valente appartiene insindacabilmente ad essa; egli ha saputo accostarsi alla *poetica visibile* espressa

Costume per « Oedipus Rex » di Igor Strawinsky (1937)

dallo spettacolo con mezzi nuovi, adducendo la sua tendenza realistica, pur se non priva di spunti fantastici, a creare personaggi piuttosto che simboli.
La sua opera di scenografo si è pienamente inserita nello stile dei film italiani del primo dopoguerra, in cui lo sviluppo della tecnica veniva impiegato in senso artistico, differenziandosi cosí dal caratteristico filone americano, che lo adoperava invece come materiale per la realizzazione del prodotto, dimostrando ancora una volta l'originalità della sua creazione, la quale, pur rivolta con interesse ed ammirazione alla produzione tecnica americana, ha saputo trarre da quest'ultima solo i mezzi conservando intatto lo spirito artistico italiano.

Le realizzazioni teatrali

Dal solo punto di vista costumistico, le realizzazioni di Valente per il teatro sono state le seguenti:
1937 - EDIPO RE (*I. Strawinsky*). *Maggio Musicale Fiorentino.*
1938 - AIDA (*G. Verdi*) *Teatro San Carlo di Napoli.*
1938 - LA FIGLIA DI JORIO (*G. D'Annunzio*). *Maggio Musicale Fiorentino.*
1938 - TRAVIATA (*G. Verdi*). *Carro di Tespi.*
1939 - CESARE (*G. Forzano*). *Teatro Argentina di Roma.*
1940 - LA VEDOVA SCALTRA (*E. Wolf-Ferrari*). *Carro di Tespi.*
ai cui costumi (v. pagg. 92, 102, 103, 105) si è già accennato. Rimane da dire che, avendo realizzato un centinaio di lavori teatrali, la sua produzione costumistica risulta piú sostanziosa in questo campo che non in quello cinematografico.
La sua fedeltà al plasticismo scenico si riflette anche nei disegni dei costumi; ne è un esempio l'allestimento da lui fatto per una rappresentazione di balletti italo-russi al teatro La Fenice di Venezia nel 1923, in cui mise in scena — con spirito avanguardistico per quell'epoca — scene mutabili a vista mediante effetti di luci colorate e trasformazioni istantanee dei costumi delle danzatrici grazie al cambiamento di luce.
« Si tratta di spettacoli plastico-musicali, ossia — come egli stesso li definisce — sinfonie musicali unite a sinfonie cromatiche della luce e della plastica dei corpi danzanti. Plastica, colore, musica: un tratto ritmico ed architettonico. Gli effetti sono magici. Il cambiamento delle scene e dei costumi avviene a vista, senza interruzione dell'azione. Questo dinamismo è raggiunto a perfezione nell'attimo in cui un semplice interruttore elettrico fa cambiare una luce con un'altra. (...) Il Valente ha potuto con questo sistema mettere in scena la "Danza macabra" di Saint-Saëns, dove in un primo tempo si vedono sulla scena degli scheletri che in secondo

Tipi spagnoli per il III atto della « Traviata » (1938)
Costume per « La vedova scaltra » (1940) di Ermanno Wolf-Ferrari →

tempo, ad una variazione del tema musicale, si trasformano istantaneamente in gentiluomini della corte di Carlo V e in gentildonne dell'epoca. (...) » [6].

Anche la musica pertanto diventa un elemento scenografico, per-

[6] Articolo apparso su « Il Piccolo » nel 1925.

... La Cavalletta ...

ché scandisce il ritmo dei cambiamenti di scena e di costume per mezzo di sapienti *truccherie* che nulla lasciano di intentato al fine di ottenere un effetto di movimento e di plasticità della realizzazione totale.

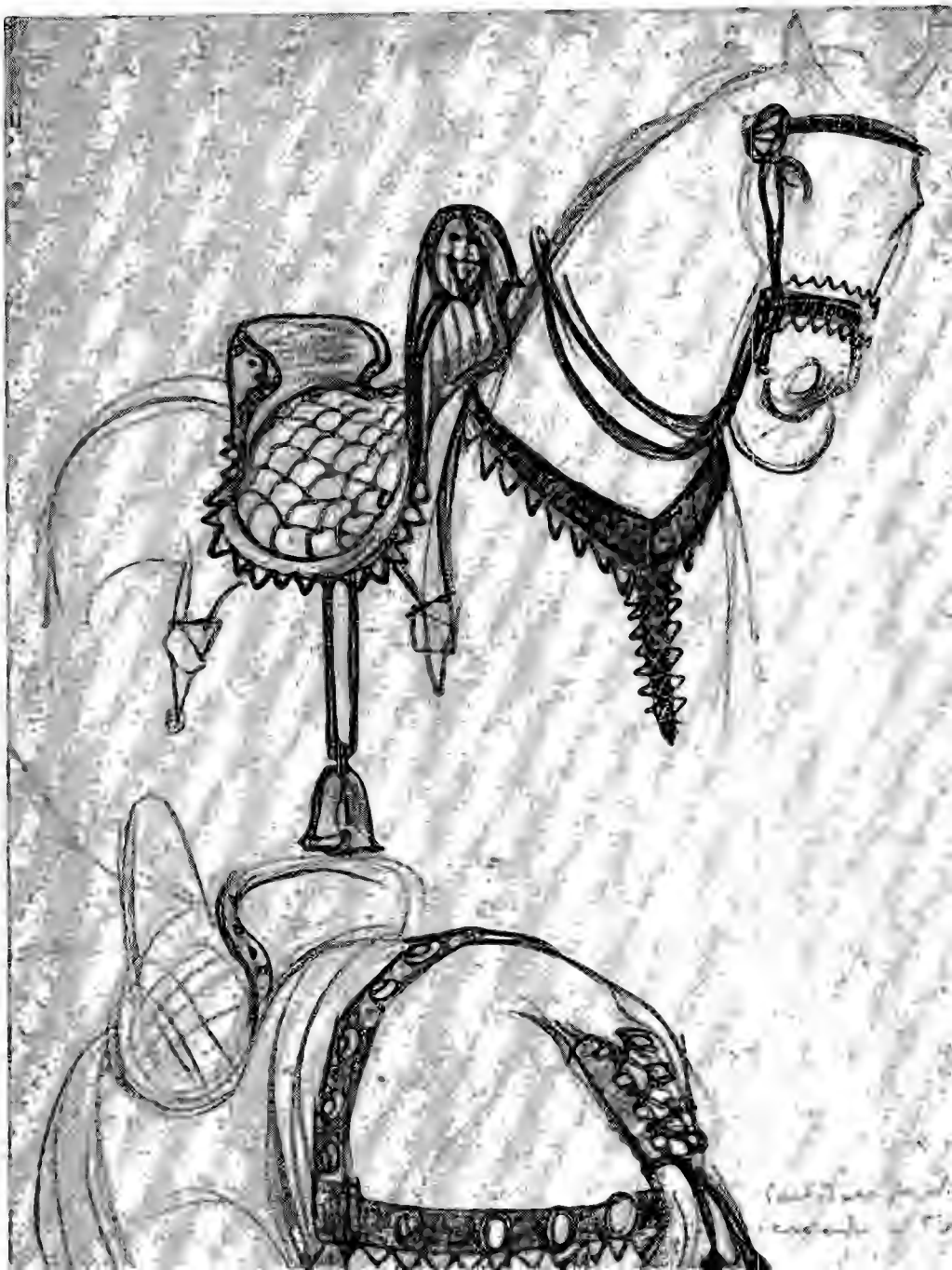
... e lo Scarabeo (costumi per il balletto « Risveglio della foresta », 1925)

Lo spazio scenico non è, nelle sue soluzioni piú felici, la traduzione visiva né la disposizione di scena, ma la stessa seconda immagine del dramma.
In poche parole, nella concezione scenografica teatrale di Valente il costume è visto in funzione dinamica: non piú "orpello" per l'arricchimento estetico, ma elemento integrativo dell'azione spettacolare; strumento anch'esso per captare e dirigere l'attenzione

Finiture per selle di cavalli

del pubblico in quella sensazione d'atmosfera che si voleva ottenere.

Le realizzazioni cinematografiche

Nell'opera cinematografica il costume interviene in modo leggermente differente che nel teatro: per il taglio operato dalle inquadrature è difficile che esso appaia "a figura intera", concedendo

Finiture per selle di cavalli

invece spazio e risalto ai dettagli ed alle rifiniture; in tal senso Valente ha operato, affrontando ogni nuovo lavoro sulla base di una ricerca precisa, minuziosa, ricca di documenti.
Nel campo cinematografico, egli ha realizzato i costumi per le seguenti pellicole:

1939 - *La vedova.*
1939 - *Papà Lebonnard.*
1939 - *Sei bambine e il Perseo.*
1941 - *Il Re d'Inghilterra non paga.*
1943 - *Sant'Elena piccola isola.*
1954 - *Teodora.*

Tali film, essendo stati prodotti in un periodo in cui la tendenza prevalente era quella realistica, risentono — anche e soprattutto dal punto di vista scenografico — di una certa meticolosità leziosa; specialmente per i film in costume, rimane testimonianza nei disegni di come Valente si sia prodotto nel ricreare acconciature, parti-

Bozzetto per « Aida » (1938)

colari di abbigliamento, di arredamento, persino di finiture per le selle dei cavalli (v. pagg. 103 e 109).

La "cinematograficità" dei costumi realizzati da Valente si può riassumere nella prevalenza della composizione delle masse e dei chiaroscuri anche nei particolari piú minuti, offrendo cosí a questi ultimi la preziosità nell'inquadratura, cosa che invece non è possibile nella scena tridimensionale, dove — a causa di molti elementi di distrazione, non ultima la distanza — essi andrebbero smarriti. Il fine del costume è in lui tanto estetico quanto tecnico; "il coro è racchiuso nelle sue maschere" indica Sofocle in una delle sue tragedie: nella composizione scenica di Valente il costume è il *coro* silenzioso della rappresentazione, il quale, pur senza essere protagonista, dà le indicazioni necessarie a creare l'ambiente.

Volendo concludere, è inevitabile riconoscere che Valente ha sempre creato nella consapevolezza di dover essere soggetto alle leggi eterne dell'arte, e che in tale consapevolezza e nel pieno rispetto di queste leggi ha cercato ed ha trovato la sua libertà creatrice, come un costume realizzato a misura ed esprimente la perfetta sintesi del suo personaggio; e, con le parole di Elio Finestauri, si potrebbe dire che "se il cinema è cultura, bisogna aggiungere che cultura significa anche professionismo di alto livello, passione, costanza e capacità di utilizzare, nel migliore dei modi, tutti i mezzi attraverso i quali si arriva al prodotto finito".

Filmografia

Camicia nera. R., sc.: G. Forzano. *Scg.:* A. Valente. (1933).
Villafranca. R., sc.: G. Forzano. *Scg.:* A. Valente. (1933).
Campo di Maggio. R., sc.: G. Forzano. *Scg.:* A. Valente. (1935).
Fiordalisi d'oro. R., sc.: G. Forzano. *Scg.:* A. Valente. (1935).
Maestro Landi. R., sc.: G. Forzano. *Scg.:* A. Valente. (1935).
Cuor di vagabondo. R., sc.: J. Epstein. *Scg.:* A. Valente. (1936).
Un colpo di vento. S.: G. Forzano. *R.:* C.F. Tavano, J. Dreville. *Co.:* A. Valente. (1936).
Le sorprese del divorzio. S.: A. Bisson. *R. sc.:* G. Brignone. *Scg.:* A. Valente. (1939).
La vedova. R.: R. Simoni. *Scg.:* A. Valente. (1939).
Papà Lebonnard. R.: J. De Limur. *Scg., arr.:* A. Valente. (1939).
Sei bambine e il Perseo. R., sc.: G. Forzano. *Scg., co.:* A. Valente. (1940).
La peccatrice. R.: A. Palermi. *Scg.:* A. Valente. (1940).
Il Re d'Inghilterra non paga. R., sc.: G. Forzano. *Scg., co.:* A. Valente. (1941).
Sant'Elena piccola isola. R., sc.: R. Simoni. *Scg., co.:* A. Valente. (1943).
Piazza S. Sepolcro, o *Cronaca di due secoli. R., sc.:* G. Forzano. *Scg.:* A. Valente. (1943).
Imbarco a Mezzanotte. R.: A. Forzano, J. Losey. *Scg.:* A. Valente. (1951).
Il cantante misterioso. R.: M. Girolami. *Scg.:* A. Valente. (1955).

映倫
©TOHO Co. 1977
獄門島
24

CINEMA GIAPPONESE D'OGGI: L'IMPERO DELL'ASSENZA

(Lettera da Tokyo)

Max Tessier

La "crisi del cinema", com'è noto, imperversa dappertutto. Colpa dei produttori (avidi?) Dei registi (presuntuosi)? Dei critici (aristocratici ed astrusi)? Del pubblico (indegno)? Della società (tout court)?
Non passa giorno senza che ci lamentiamo, spesso apertamente, della "morte del cinema", mentre i festival si moltiplicano ed il pubblico si assottiglia...
Il cinema giapponese, e la testimonianza qui offerta, non fanno eccezione alla regola, dal momento che in Giappone, come e forse piú che altrove, il cinema sembra avviato lentamente ma inesorabilmente all'estinzione. Circostanza tanto piú grave e sorprendente se si pensa che il cinema nipponico in altri tempi ha espresso alcuni dei maggiori registi (Mizoguchi, Kurosawa, Ozu, Ichikawa, Kobayashi ed altri magari poco noti in Occidente) e film tra i piú importanti degli ultimi trent'anni, e continua ad illuderci di tanto in tanto con qualche opera che va considerata nulla piú che l'eccezione falsamente confortante di un sistema in piena decomposizione. Mera illusione: non va dimenticato che i rari successi internazionali ottenuti in epoca recente da cineasti nipponici debbono in realtà il loro verificarsi all'apporto di capitali stranieri: Ai no korida *(L'impero dei sensi) e il piú recente* Ai no borei *(t.l.: Fantasma d'amore) di Nagisa Oshima sono delle coproduzioni con prevalente partecipazione francese, mentre* Derzú Uzalá *di Akira Kurosawa è di fatto una produzione quasi interamente sovietica.*
Ma dove sono i superbi "classici" di un tempo, che suscitarono l'ammirazione dell'occidente che li scopriva nei vari festival? Finiti, evaporati, sfumati. Invano cercheresti l'ombra di un autentico capolavoro nella massa della produzione attuale, e devi già contentarti se di quando in quando vedi apparire all'orizzonte degli schermi un film per qualche verso interessante o insolito. Una dozzina d'anni fa Jean De Baroncelli segnalava[1] *che il sistema tradizionale di produzione del cinema giapponese, basato*

[1] Cfr. la serie di cinque articoli riuniti sotto il titolo *Un honorable malade, le cinéma japonais*, apparsi nel quotidiano parigino « Le monde » dal 16 al 20 agosto 1967.

←*Gokumon-to* (t.l.: L'isola dei supplizi, 1977) di Kon Ichikawa.

sull'esistenza delle "cinque grandi" (Toho, Toei, Schochiku, Nikkatsu e Daiei: quest'ultima ricostituitasi recentemente dopo esser fallita nel '70, ma ormai dedita quasi esclusivamente alla riedizione di suoi vecchi successi, da Rashomon ai grandi film di Mizoguchi), presentava già i sintomi di un grave malessere e che le speranze andavano riposte nelle produzioni "indipendenti". Da quell'epoca, in cui quel colosso dai piedi d'argilla, che era l'industria cinematografica giapponese, riusciva ancora a stare in piedi, la situazione non ha fatto che peggiorare: la produzione corrente non sa piú come rinnovare le sue ricette basate su sesso e violenza, oppure su sdolcinature sentimentali, gl'"indipendenti", sono in massima parte condannati al silenzio, o alla televisione, o alla coproduzione con l'estero, per poter continuare a realizzare qualcosa, spesso con mezzi assai limitati (poiché la qualità dei migliori film giapponesi maschera spesso delle condizioni miserabili di produzione, a un livello impensabile in Occidente).

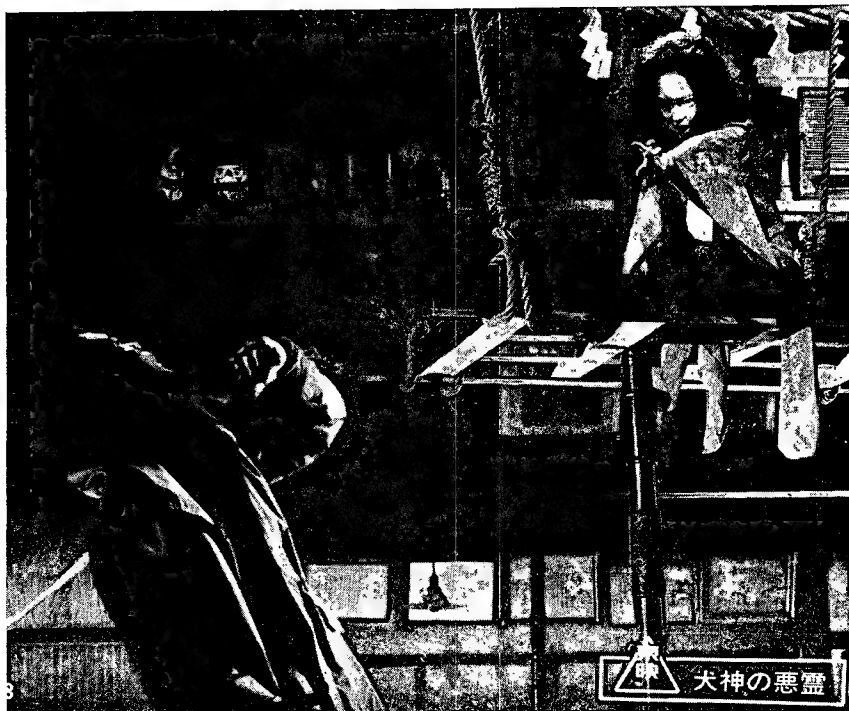
Certo, la produzione è ancora quantitativamente elevata: 326 film nel 1976, circa 300 nel '77 (di cui quasi la metà a bassissimo costo, girati in pochi giorni su dei tatami di seconda mano); ma le opere di qualità sono ormai rarissime se non addirittura inesistenti, e sulla "scena internazionale" ciò si palesa evidentemente nella rarefazione dei film presentati alle varie rassegne. E' lontana l'epoca in cui il Giappone faceva man bassa di premi a Venezia, a Cannes o a Berlino: oggi è addirittura assente anche come semplice partecipazione, salvo qualche sporadica (e a volte interessante) presenza nelle rassegne collaterali.

Né la situazione appare migliore in loco. Il solo fenomeno (commerciale) che abbia recentemente caratterizzato in qualche modo la produzione giapponese è l'entrata in scena di una nuova forma di finanziamento di un certo genere di film, attuata essenzialmente dal potente editore Naruki Kadokawa. Costui ha avuto l'idea ingegnosa di produrre lui stesso, con adeguati interventi finanziari, gli adattamenti cinematografici dei propri successi librari ed in particolare i "mistery-thrillers" dello scrittore popolare Seiichi Yokomizo, sull'onda del grande successo al "box office" di Honjin Satsujin Jiken (t.l.: Assassinio a porte chiuse, 1975) di Yoichi Takabayashi (il giovane regista di L'acqua era cosí chiara).

Ne è risultata una pleiade di film mediocrissimi se non assolutamente pessimi, poggiati ad effetti grossolani e basati tutti sui medesimi ingredienti: un villaggio isolato, una ricca famiglia locale, una maledizione secolare, un susseguirsi di omicidi (che serve da pretesto all'inondazione di emoglobina sempre presente in certi film giapponesi), un'inchiesta giudiziaria fertile di colpi di scena e di straordinarie coincidenze e, naturalmente, una bella storia d'amore tra la vittima della maledizione e l'assassino (o l'assassina), che mostra di possedere poteri malefici degni di nota e finisce per morire nella migliore tradizione dei film dell'orrore giapponesi, dopo un duello "soprannaturale" in cui sono messi in opera tutte le truccherie di cui sono ancora capaci i reparti "effetti speciali" dei teatri di posa nipponici.

Questi film sono in genere messi in scena da cineasti commerciali sicuri,

usi a non darsi troppo pensiero della verosimiglianza cinematografica, e il loro successo riposa massimamente su una gigantesca campagna pubblicitaria all'americana, che assorbe gran parte dei "budget" produttivi. *E così, segno dei tempi, si è visto Kon Ichikawa — già autore di* Strana ossessione, Fuochi nella pianura, La vendetta di un attore — *firmare quattro rifritture di questi "best-seller", ricavati da romanzi di Yokomizo, dei quali il primo,* La famiglia Inugami *(t.l.), ha conseguito un successo "monstre" malgrado il suo aspetto "grand-guignol" (o forse proprio grazie ad esso), mentre il secondo,* La canzone della palla malefica *(t.l.), è meno inverosimile degli ultimi due,* Gokumonito *(1977) e* Jobachi *(1978). Hanno fatto seguito, a cura di altri registi ma sempre secondo la medesima formula produttiva,* La maledizione degli Inugami, Il villaggio delle otto tombe *e, tratto da un mediocre romanzo di Seichi Morimura, altro rampollo dell'editore Kadokawa,* Ningen no Shomei *(t.l.: La prova dell'uomo), girato in Giappone e a New York, ricco di peripezie ancora più sorprendenti, se possibile, di quelle dei film precedenti, ed in cui gran parte del "mistero" risiede in una canzone ed in un cappello di paglia...*

Sembra comunque — ma è una costante del cinema giapponese — che la nascita di un film di costo considerevole sia condizionato dalla preventiva esistenza di un "best-seller" librario, che i produttori considerano una specie di "minimo garantito" sugl'incassi. Uno dei successi più recenti è

Inugami no tatari (t.l.: La maledizione degli Inugami, 1977).

la riduzione di un libro di Jiro Nitta su un episodio noto come "la marcia della morte": un'esercitazione militare effettuata nel gennaio 1902 sul massiccio del monte Hakkoda, a nord di Honshu, durante la quale piú di duecento fra ufficiali e soldati morirono assiderati. Questo episodio era rimasto ignorato fino ad epoca recente, e solo dopo l'uscita del libro sono venuti alla luce i rapporti militari dell'epoca che ne facevano la descrizione. Realizzato da un anziano mestierante della Toho, Shiro Moritani (già autore di L'affondamento del Giappone), e interpretato da alcuni dei divi piú noti presso il pubblico locale, con alla testa Ken Takakura, eroe dei film di "yakuza" della Toei, Hakkodasan è un film di costo notevole, ma di ancor piú notevole profitto per la casa produttrice. E tuttavia, là dove ci si poteva attendere un'interessante critica del sistema militare giapponese, non si rinviene che una illustrazione accademica e prolissa (due ore e cinquanta) dell'episodio storico, nel quale — altra costante attuale — i "sentimenti" (qui di tipo nazionalistico, con dei "flash-back" su un'infanzia idealizzata) vengono esaltati a detrimento dell'analisi dei fatti.

Questa serie di film di notevole impegno produttivo svolgono sul mercato interno un ruolo paragonabile a quello che negli Stati Uniti è assolto dai film del filone catastrofico ai quali nondimeno restano molti inferiori quanto alla qualità del prodotto: modeste copie tirate in lucido.

Mentre queste produzioni basate sulla pubblicità e sul gusto del sensazionale cercano — secondo un calcolo che finora ha ottenuto un successo non si sa quanto duraturo — di riconquistare una parte di quegli spettatori che hanno ceduto al fascino della ricerca automatica dei canali televisivi, le grandi compagnie si danno da fare per conservare i loro rispettivi pubblici realizzando a basso costo le ennesime variazioni su stereotipi di successo, alle quali tuttavia una sporadica esibizione di talento da parte di un regista o di un attore riesce qualche volta a conferire un certo interesse. E' il caso, per esempio, di qualche episodio della serie Otoko wa Tsuraiyo (t.l.: Non è facile essere un uomo) prodotta dalla Schochiku e giunta ormai al ventesimo episodio, in cui campeggia il personaggio di Tora-san incarnato da Kijoshi Atsumi, uno degli attori piú popolari; mentre la Toei insiste — ma con una grinta che va ormai perdendo mordente — nella serie "yakuza" (il genere "gangster" giapponese), il cui consueto protagonista Ken Takakura, giunto ormai a pretendere esagerati "cachet", ha interpretato di recente un film dell'autore della serie "Tora-san", Yoji Yamada, che sancisce la sconfitta dell'eroe, ed ha inoltre partecipato ad una opera di successo come Hakkodasan.

E' ancora presso la Nikkatsu (che già da alcuni anni viene data per spacciata) che si possono trovare gli esempi piú interessanti di film di serie, e proprio nell'abbondante produzione di "pornoromanzi" da essa intrapresa a partire dal 1971. Questi film, realizzati in 10-15 giorni (massimo tre settimane per quelli particolarmente curati), con costi medi dell'ordine di 11 milioni di yen (meno di 50 milioni di lire) e con "vedette" reclutate non di rado tra bariste o massaggiatrici di bagni turchi, presentano spesso un sorprendente livello professionale e nei casi migliori esprimono con realismo (che meglio potrebbe essere definito un sordido naturalismo) la vita

Kiyoshi Atsumi in *Watashi no Tora-san* (1977) di Yoji Yamada, episodio della serie « Otoko wa Tsuraiyo » (t.l.: Non è facile essere un uomo).

di una certa parte della gioventú giapponese, per lo meno a Tokyo e in alcuni quartieri "liberi" della capitale: vedi il quartiere di Shinjuko, luogo deputato di molte "débauche" cinematografiche.

Tartassati dalla censura, che vieta rigorosamente ogni esplicita rappresentazione sessuale nonché l'esibizione delle parti pudende del corpo umano, questi film sono comunque interessanti a vario titolo, sia pure nei limiti del genere. Come già avvenne per i "peplum film" o per i "western spaghetti" italiani, il "pornoromanzo" — curiosa combinazione nipponizzata dei concetti di "romanticismo" e di "pornografia" — ha i suoi classici ed i suoi autori, che hanno un certo seguito presso una parte della critica e presso un pubblico di giovanissimi, per lo piú di sesso maschile, che possono soddisfare a poco prezzo i loro fantasmi erotici cosí come già fanno con gli innumerevoli "ero-manga" (fumetti erotici) di cui sono pieni i distributori automatici.

Fra questi autori vanno annoverati nomi come quelli di Tatsumi Kumashiro, che ha recentemente firmato Sorprese sessuali, *un'incursione ricca di humor nell'ambiente dei travestiti della capitale (argomento abbastanza insolito nel cinema erotico giapponese); o di Noboru Tanaka, autore di opere spesso caratterizzate da un raffinato estetismo quali* Il passaggio del granaio *(tratto da un romanzo dello scrittore popolare Edogawa Ram-*

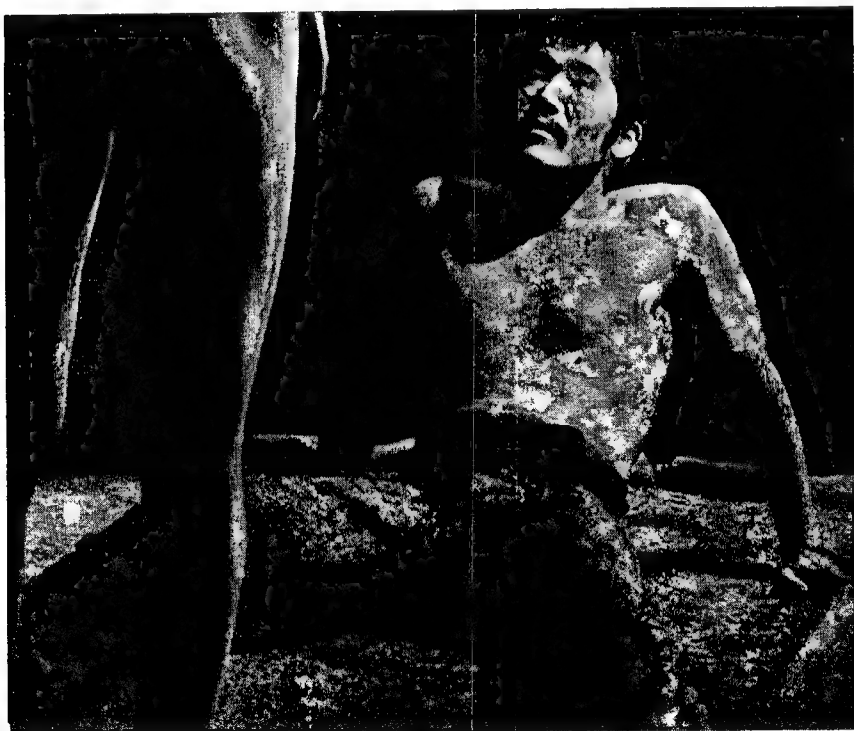
po, nipponizzazione di Edgar Allan Poe!) e di Dossier Abe Sada, realizzato prima di L'impero dei sensi e che sul medesimo personaggio fornisce una serie di informazioni che invece mancano, volutamente, nel chiuso inferno di Oshima.

Una citazione merita pure Binpachi (Toshiya) Fujita, i cui film di carattere realistico si fanno eco dei problemi di sopravvivenza dei giovani, costretti spesso a dure condizioni di vita nella metropoli giapponese. I migliori esempi di questa serie si distinguono per una finitezza estetica ricca d'inventiva, che molto deve all'apporto di alcuni tra i piú prestigiosi operatori della Nikkatsu, come Masahisa Mimeta, già collaboratore di Imamura (dal che si trae peraltro una ulteriore idea della decadenza della produzione in questo paese).

Quanto alla Toho, dal passato glorioso, ha rinunciato al progetto di un Re Lear da Shakespeare diretto da Akira Kurosawa, ritenuto troppo oneroso e poco redditizio. Questa casa si è rifiutata finora di dedicarsi ai film di sesso e violenza, come ha fatto la Shochiku, ed ha preferito coltivare un genere di melodrammi un po' desueti e molto sentimentali, oppure dichiaratamente "giovanilisti", ispirati alle mode del momento e affidati a popolari quanto effimere vedette della canzone (come la cantante Momoe Yamaguchi, che quasi ogni sera si esibisce in televisione). Il pubbli-

Danchi Zumai-Okasereta Hada (t.l.: Case moderne-La pelle violata, 1978) di Nobuaki Shirai, uno dei « pornoromanzi » della Nikkatsu.

co cui si rivolge questo genere di film è quello fatuo ed elegante della gioventú che pullula nei quartieri alla moda di Omote Sando e di Harjuku, dove la domenica pomeriggio vedi passeggiare, e danzare il rock per le strade, migliaia di "sosia" di Elvis Presley. Questi film fanno anche appello al romantico sentimentalismo delle quindicenni giapponesi che ancora sognano Parigi...

Di fronte a tale situazione piuttosto drammatica (per il cinema se non per il commercio del film) gl'indipendenti non hanno molta scelta. Dopo l'esaltazione degli anni sessanta, con la rivelazione di una "nouvelle vague" certo eterogenea ma comunque ricca di opere rimarchevoli, è venuto l'amaro disinganno di quest'ultima decade, con il problema della sopravvivenza. A partire dal 1972-73 gl'indipendenti hanno incontrato sempre maggiori difficoltà a produrre film che non venissero immediatamente stritolati nel sistema delle compagnie, soprattutto dopo che l'A.T.G. ("Art Theatre Guild") si è commercializzata ed ha sospeso la produzione di opere considerate troppo "difficili", come quelle di Oshima o di Yoshida. E' noto che Oshima ha potuto proseguire la sua carriera — rimasta interrotta per circa quattro anni, dal '72 al '75 — associandosi a un coproduttore (maggioritario) francese, Anatole Dauman: dopo Ai no korida

Kazuko Yoshiyuki e Tatsuya Fuji in *Ai no borei* (t.l.: Fantasma d'amore, noto come L'impero della passione, 1978) di Nagisa Oshima.

(« Corrida d'amore », ma noto come L'impero dei sensi*) che gli valse un grande successo internazionale ma anche serie noie con le censure di tutti i paesi e soprattutto con quella giapponese*[2]*, ha rinnovato l'exploit con* Ai no borei *(che significa « Fantasma d'amore » ma che in occidente è stato diffuso col titolo discutibile* L'impero della passione*) seguendo il medesimo principio, finanziariamente perfezionato, della co-produzione. Basato ancora una volta su un fatto di cronaca, che già aveva ispirato una novella, il film, ambientato in uno sperduto villaggio intorno al 1895 (epoca Meiji), racconta, tanto per cambiare, di un delitto passionale, che Oshima vede come « una storia d'amore purissima ». Piuttosto diverso dal precedente — ed anche, si può dire, alquanto deludente —* Ai no borei *ha rappresentanto il Giappone al Festival di Cannes 1978, ottenendo all'autore un premio per la miglior regia che è da credere sia stato soprattutto inteso ad onorare l'intero complesso della sua opera.*

Ma Oshima costituisce un'eccezione: pochi altri cineasti si possono permettere di firmare co-produzioni di questo genere. Lo stesso "imperatore" Kurosawa è attualmente alla ricerca di una co-produzione per realizzare i suoi progetti, che si tratti del celebre romanzo di Edgar Allan Poe « La maschera della morte rossa » trasposto nel medioevo giapponese, o di un « Memorie della casa dei morti » da Dostoevskij, rifiutato dai sovietici — certo per ragioni extra-cinematografiche — malgrado il successo di prestigio conseguito da Dersú Uzalá.

Né si trova in miglior situazione il suo collega Masaki Kobayashi, non dimenticato autore di Harakiri *e di* Kwaidan*, con il quale nel 1969 Kurosawa aveva fondato la società "Yonki no Kai", il quale ancora aspetta il "placet" dei cinesi all'annoso progetto di* Tonko*, sulle peripezie di un giovane cinese del X secolo che mise in salvo preziosi "sutra" durante le guerre civili dell'epoca. Nel momento in cui la produzione stava per entrare in cantiere i cinesi si tirarono improvvisamente indietro; ma il recente miglioramento delle relazioni cino-giapponesi consente a Kobayashi di riprendere a sperare. Nel frattempo ha realizzato un "best-seller" giapponese in Iran dal titolo* Moyuru no Aki *(t.l.: Autunno fiammeggiante) finanziato dalla Toho e dai grandi magazzini Mitsukoshi...*

*Gli altri cineasti di qualche rilievo operanti negli anni sessanta sono per lo piú ridotti al silenzio... o alla televisione. Cosí Susumi Hani, cosí Yoshishige (Kiju) Yoshida (*Colpo di Stato*,* Eros + Massacro*), il quale ha dovuto girare per la Toei un documentario sul campione di baseball Sadahaku Oh. Lo sfortunato Teshigahara ha dovuto abbandonare il cinema dopo*

[2] Oshima ed il suo editore Hajime Takemura, in effetti, sono stati accusati dalla magistratura giapponese di « divulgazione di letteratura pornografica » a proposidel libro illustrato che fu messo in vendita contemporaneamente all'uscita di *Ai no korida*. Il film stesso, peraltro, è stato sconciato dalla censura nipponica, la quale vieta qualsiasi rappresentazione sessuale "realistica" sullo schermo. Oshima ha deciso di rispondere e di attaccare gli organismi statali sul concetto stesso di "pornografia" e di "osceno". Il processo si trascina da tempo e ha già fatto scalpore. C'è chi ha evocato i celebri precedenti di D.H. Lawrence. Baudelaire e Flaubert. L'esito di questo processo sarà importante per l'evoluzione futura della censura, non solo cinematografica, in Giappone.

Sonezaki Shinjo (t.l.: Doppio suicidio a Sonezaki, 1978) di Yasuzo Masumura.

l'irrimediabile scacco finanziario di Soldato d'autunno, *che risale al 1972, mentre Shohei Imamura (*La donna insetto*) insegna cinema in una scuola che egli stesso ha aperto a Yokohama, in attesa di riuscire a realizzare qualche progetto di grosso impegno finanziario.*

Un altro cineasta che andava per la maggiore negli anni sessanta, Yasuzo Masumura, già allievo del Centro Sperimentale, pur dopo il fallimento della Daiei ha continuato bene o male a fare un film all'anno. Ma il forzato allontanamento dai treatri di posa a lui familiari hanno inquinato il suo stile: una violenta crudezza di comportamenti caratterizza i suoi due ultimi film: Daichi no Komoriuta *(t.l.: Ninna nanna della Grande Terra, 1976), e* Sonezaki Shinju *(t.l.: Doppio suicidio a Sonesaki, 1978), adattamento, quest'ultimo, assai personale di un testo kabuki di Chitamatsu, del quale va accettata o respinta in toto la continua violenta enfasi.*

Altri cineasti indipendenti riescono piú o meno a continuare a lavorare un anno sí e un altro no, spesso a patto di compromessi commerciali inevitabili perché la distribuzione s'interessi a loro. Masahiro Shinoda (già autore di Himiko*) ha realizzato nel 1977 un* Hanare Goze Orin *sull'incontro tra una giocatrice cieca di "shamisen" ed un disertore dell'esercito imperiale durante l'epoca Taisho (intorno al 1917). Il film è stupendamente fotografato da Kazuo Miyagawa, il grande operatore di* Rasho-mon *e degli ultimi capolavori di Mizoguchi, il cui curriculum conta ormai non meno di*

126 titoli. Shuji Terayama ha girato per la Toei un Boxer palesemente inteso a rinnovare lo straordinario successo di Rocky ma non privo di un certo equilibrio tra l'universo poetico del regista e le suggestioni spettacolari di una storia — un giovane pugile ed i suoi rapporti con un anziano campione privo di illusioni — di stampo tipicamente americano. Naturalmente Terayama appare molto piú personale nei quattro cortometraggi "sperimentali" realizzati in precedenza per la televisione, tra i quali I canti di Maldoror e La gomma per cancellare confermano, pur tra le diverse influenze occidentali, la sua particolare sensibilità poetica.

Si attendeva come un autentico avvenimento Utamaro: sapendo che era un sogno (t.l.) diretto da Akio Jissoji e finanziato dalla Nikkon Herald, casa specializzata nella distribuzione di film stranieri che si cimentava per la prima volta nella produzione di un film nazionale. Ma ad onta del soggetto interessante il film tenta invano di ricreare l'universo figurativo dell'artista attraverso una serie di effetti fotografici e di cliché alla moda al servizio di un manierismo formale che induce presto a stanchezza.

Di tanto in tanto (ma sempre piú raramente) appaiono nomi nuovi e fanno riprendere a sperare, anche se nessuno s'illude che possano tornare i capolavori degli anni cinquanta, ormai sepolti nell'ombra fitta del passato. L'opera prima di Kuzuhiko Hasegawa L'assassino della giovinezza, pre-

Shuji Terayama, regista di *Boxer* (1977) tra gli interpreti del film Bunta Sugawara e Kentaro Shimizu.

sentato nel '77 alla Semaine de la critique di Cannes, si è inserita nella classifica dei dieci migliori film dell'anno compilata dall'influente rivista « Kinema Jumpo », e viene sbandierata come una sorta di vessillo della disincantata gioventú nipponica del dopo 68 (che in Giappone è peraltro il 69/70). Malgrado il successo di stima però Hasegawa è già alla ricerca di una co-produzione americana per sfuggire ai soffocanti condizionamenti del sistema di produzione-distribuzione nipponico.
Con uno stile analogo, pur se maggiormente incline al "poetico", Hojin Hashiura ha realizzato Hoshizora no Marionette *(t.l.: Burattini sotto le stelle), su una gioventú disadattata e marginale, avendo palesemente a modello la gioventú americana di* Rebel Without a Cause: *una certa pateticità guasta ogni tanto un film che tuttavia rivela un autentico temperamento di cineasta. La stessa gioventú ribelle ma romantica si ritrova nel terzo film di Yoichi Higashi,* Third *(termine, intraducibile, del base-ball), basato sul romanzo « Città di settembre »: l'autore palesa un'inattesa padronanza del mezzo, e grazie a una tecnica "diretta" conduce in porto un film peraltro non privo di difetti.*

Altro fatto interessante, e del tutto eccezionale, uno dei pochi film significativi della stagione 77-78 è stato realizzato dall'attrice Sachiko Hidari (ex moglie del regista Susumo Hani) su finanziamento del sindacato fer-

Hoshizora no Marionnette (t.l.: Burattini sotto le stelle, 1978) di Hojin Hashiura.

rovieri del J.N.R. (Japan National Railways). Il film s'intitola Toi Ippon no michi *(t.l.: Un cammino così lontano) ed esprime, con sensibilità e sicurezza notevoli in un'opera prima, i problemi e le aspirazioni di una famiglia di ferrovieri di Hokkaido, la grande isola settentrionale, ed in particolar modo i rapporti fra un operaio, sua moglie (interpretata dalla stessa Hidari) e i loro bambini. L'impianto stilistico è di un neorealismo rivisitato con sensibilità contemporanea, e senza essere un capolavoro il film si fa apprezzare per le qualità narrative e per un acuto senso della psicologia sociale. Ma è soprattutto il fatto ch'esso sia stato realizzato da una donna (in un paese dove il femminismo di stampo occidentale non ha certo fatto molta strada) a far di esso un avvenimento e comunque un atto di coraggio. Tuttavia, malgrado la sua riuscita e il parziale appoggio della critica, esso stenta ancora oggi a trovare ospitalità sugli schermi delle sale commerciali.*

Comunque nel cinema giapponese attuale è ormai impossibile trovare una di quelle opere dalle ambizioni sociali, o addirittura scopertamente politiche, che non erano infrequenti negli anni cinquanta o sessanta: è un bel po' che anziani cineasti "impegnati" come Tadashi Imai o Satsuo Yamamoto son rientrati nei ranghi del "sistema" e sfornano melodrammi vagamente tinti di osservazione sociale, mentre i "giovani turchi" politici degli anni sessanta, come si è visto, non riescono più ad esprimersi con im-

Third (1978) di Yoichi Higashi.

mediatezza. Occorre dunque volgersi ai film militanti per ritrovare una certa espressione socio-politica: ma in questo settore non trovi piú ormai che il gruppo del cineasta Ogawa che insiste nella realizzazione della sua serie "d'intervento" sull'affare del nuovo aeroporto di Narita, la cui movimentata inaugurazione ha avuto luogo il 20 maggio 1978. L'ultimo film della serie, il settimo, s'intitola Sanrizuka, cielo di maggio, mio vecchio cammino: è breve ed è improntato ad una didascalicità senza orpelli, ma esprime l'amarezza di una situazione instabile dopo l'abbattimento, da parte della polizia, della torre innalzata dai resistenti sull'asse della pista principale. Attualmente il gruppo continua il suo lavoro di « controinformazione » ed ha pressoché terminato un'ottava puntata. Argomenti di attualità politica, non soltanto giapponese, forniscono qualche spunto ai pochi cineasti indipendenti che ancora manifestano preoccupazioni di tipo ideologico. Tra questi va segnalato Kazuo Kuroki, autore di La guerra dell'energia atomica (t.l.) vertente sui pericoli d'incidenti e sulla possibile loro eliminazione nelle nuove centrali atomiche in Giappone. Peccato che questo tema venga inserito in un intrigo poliziesco abbastanza fiacco.

Non v'è dubbio che il cinema giapponese sia profondamente cambiato (cioè peggiorato) in questi ultimi anni in conseguenza delle spettacolose

L'attrice Sachiko Hidari dirige il suo primo film *Toi Ippon no michi* (t.l.: Un cammino cosí lontano, 1978).

trasformazioni subite dalla società locale: man mano che il paese otteneva successi economici, fronteggiando la crisi mondiale con maggior disinvoltura degli altri paesi industrializzati, man mano che il tenore di vita si elevava, che la televisione invadeva le case, che l'influenza occidentale permeava sempre di piú una delle società piú sofisticate del mondo (almeno a Tokyo: ma lí è il centro di tutto), in cui la moda europea è onnipresente nella vita quotidiana sia pure in forma superficiale, sembra che le capacità creative del cinema giapponese si siano andate affievolendo, a vantaggio di una propensione all'imitazione di forme occidentali, foriera di risultati disastrosi dal punto di vista artistico (se ancora di questo ci vogliamo preoccupare). Come in altri paesi, ma forse in modo piú flagrante, l'equilibrio che ancora esisteva dieci o quindici anni fa oggi appare infranto. Se ancora qualche personalità di rilievo riesce in qualche modo a "reggere" grazie a un successo internazionale che è la "conditio sine qua non" della sopravvivenza, il cinema giapponese nel suo complesso segue una involuzione implacabile che lo assimila sempre piú a un prodotto di consumo piú o meno privilegiato.

Né s'intravede alcuna speranza di ripresa, dal momento che le case produttrici, che tirano al risparmio, non hanno né i mezzi, né il tempo né la vocazione per formare nuovi registi, nuovi tecnici e nuovi attori: il che spiega fra l'altro la scomparsa pressoché totale del genere jidai-geki *(film storici), che non corrispondono piú né alle possibilità finanziarie delle case produttrici né, d'altro canto, ai gusti di un pubblico sempre piú orientato verso il moderno e verso il mimetismo occidentalizzante. I rari film "d'epoca" ancora rinvenibili vengono confezionati in estrema povertà e quattro stracceti rimpiazzano i sontuosi kimono dell'epoca d'oro, mentre il contesto sociale dei samurai è ormai scomparso...*

In tale prospettiva è chiaro che ogni ottimismo sarebbe ingiustificato e che, se non fosse per le poche opere di autentica qualità realizzate da qualche "autore" coraggioso ancora sorretto dalla fede nel proprio lavoro, sarebbe ormai ora di apporre una pietra tombale sulle spoglie del cinema giapponese. Accadrà forse che il sole, calato sull'industria cinematografica di questo paese, sorgerà nuovamente, un giorno o l'altro, dal lato dell'occidente? E' questa l'impressione che si ricava da un paese talmente volto verso l'universo occidentale che sembra aver ormai perduto la propria identità.

CANNES '78 - I: LA PALMA DEGLI ZOCCOLI

Mauro Manciotti

A voler giudicare a posteriori, il copione della trentunesima edizione del festival di Cannes non è risultato molto differente da quello dell'edizione passata. Nello schieramento delle forze in campo si è imposto l'outsider con tutti i meriti. Ermanno Olmi al posto dei fratelli Taviani, con un'analoga testimonianza, anche se di segno ideologico opposto, di quanto sia ancora vivace, nella nostra cultura, la presenza della tradizione contadina e di come sia possibile vivere artisticamente i problemi che essa pone alla nostra società. Ed è tornato ad imporsi il prodotto di una intelligenza coraggiosa e nuova su quelli di un risaputo sforzo economico-industriale, anche spettacolarmente agguerrito. Caso mai, occorrerà sottolineare come la competizione si sia svolta, quest'anno, in condizioni piú difficili. Non era un mistero per nessuno il fatto che, trascinata una volta la giuria dal ben noto fervore rosselliniano, il festival si era premurato di darsi serie garanzie preliminari. Indicativa veniva considerata la designazione tra i giurati di una nutrita rappresentanza di esponenti dell'industria e dello spettacolo cinematografico: e la stessa figura del nuovo Delegato generale, Gilles Jacob, accreditato di notevoli doti diplomatiche, rilanciava l'eventualità di una efficace mediazione tra i diversi interessi possibili.

Il programma testimoniava, inoltre, di una decisa volontà revanchista da parte degli Stati Uniti e della Francia: entrambi presenti con nomi prestigiosi e generi diversificati (lo Ashby di *Coming Home*, il Mazursky di *An Unmarried Woman*, il Reisz di *Who'll Stop the Rain?*, da una parte; e, dall'altra, lo Chabrol di *Violette Nozière* e la Mnouchkine di *Molière*) e addirittura alleati nel *Pretty Baby* di Louis Malle. Era, francamente, il meglio che la produzione tradizionale potesse esibire; le carte migliori che si potessero giocare in favore di quelle aperture al mercato che Cannes ha sempre cercato di salvaguardare e cui non contraddiceva neanche *Molière*, televisivo ma impostato con un'opulenza di tipo hollywoodiano.

Un siffatto recupero della tradizione avveniva — poiché lo han fatto rilevare — in ricorrenza del decennale del '68 e del "maggio radioso". Forse Cannes ha perso l'occasione di trarre un bilancio. Una certa aria di restaurazione è stata avvertibile anche nella sfera esteriore: "Semaine" e "Quinzaine" hanno trovato definitivamente sede organizzativa nell'ufficialità del "Palais", mentre la limitrofa "Malmaison", dove fino all'anno scorso si continuavano a respirare gli ultimi refoli sessantottechi, è rimasta malinconicamente chiusa e impraticabile.
La contestazione giovanile francese non ha goduto nemmeno della distratta commemorazione riservata al "coté" musicale di quella "made in Usa" con la presentazione (fuori competizione) de *The Last Waltz* di Scorsese e (nella "Quinzaine") di *Renaldo and Clara* di Bod Dylan. Del resto, Gilles Jacob aveva espressamente annunciato un recupero della mondanità e della tradizione. Perciò nessuno si è stupito che per la serata di chiusura sia stato scelto un "mélo" di gusto vecchiotto come *Fedora*; forse l'unico a sorprendersi è stato l'autore, Billy Wilder, il quale, lucido come sempre, ha scherzato sulla sua appartenenza all' "ancienne vague". Sono invece stati in molti a sorprendersi che Jacob abbia fatto un uso cosí discutibile delle doti diplomatiche di cui è accreditato con il "film a sorpresa": una sorta di film misterioso, di cui nessuno conosceva titolo o autore, cui è toccato in sorte di venir proiettato alle venti dell'ultima giornata di festival. La sorpresa effettivamente è stata grande quando si è appreso che si trattava di *Czlowiek z marmuru* (L'uomo di marmo) di Andrzej Wajda: uno dei film piú belli e ideologicamente coraggiosi del regista polacco (un individuo che lotta contro la burocrazia del regime); ma, anche, il film che le autorità polacche avevano rifiutato d'inviare al concorso, nella sezione ufficiale. Con una trovata, appunto, diplomatica, Jacob lo ha fatto proiettare alla chetichella, mascherandolo in una sorta di gioco mondano. I pochi che se ne sono accorti sono rimasti perplessi sul trattamento riservato a Wajda.

Los restos del naufragio di R. Franco (Spagna-Francia)

Soltanto due operine — una spagnola e una italiana — si sono assunte la responsabilità della testimonianza giovanile. Operine dal punto di vista dell'impegno produttivo, non dei risultati artistici. *Los restos del naufragio* di Ricardo Franco e *Ecce Bombo* di Nanni Moretti sono, anche se su piani e livelli diversi, due film singolarmente freschi e interessanti. Li accomuna, oltre alla tematica generale della condizione dei giovani, un'analoga operazione di rottura dei canoni tradizionali, con una conseguente mescolanza e contaminazione narrativa. Per *Los restos del naufragio* si tratta di contaminazione di materiali culturali; per *Ecce Bombo* di contaminazione di materiali psicologici, comportamentistici e comunicativi. Peraltro, è sostanzialmente diverso l'approccio storico-personale dei due autori. Piú ambiguo, si direbbe, in Ricardo Franco; ed anche piú sofisticato. Poiché mentre esprime la consapevolezza del fallimento dei giovanili ideali sessantotteschi e sceglie, come reazione, un'anarchica fuga nella fantasia, proprio dei materiali culturali sopravvissuti al naufragio (quelli che egli stesso ha cominciato ad enumerare in un'intervista: Faulkner, la bossa nova, Don Chisciotte, Conrad, Gary Cooper, Stevenson, Humprey Bogart, eccetera) si serve per tentare di

realizzare una spoliazione della "Hispanidad". Laddove, per parte sua, Nanni Moretti, con una disposizione piú felicemente essenziale, offre un ritratto dell'oggi tutto lavorato dal di dentro, umoristico e poetico, costantemente accompagnato da affettuosa sollecitudine e sapiente misura, in un impasto di insolito equilibrio.
Soggettista, regista e interprete, Ricardo Franco (di cui ricordiamo, due anni fa, a Cannes, un *Pascual Duarte* saturo di minacciosa violenza in cui si rispecchiavano le impazienze davanti agli estremi sussulti del franchismo) racconta la storia di un giovane di ventotto anni, Mateo, portato per natura ad illudere se stesso tanto nei confronti della realtà quanto in quelli dei propri propositi, estremamente labili e casuali. Una mattina, piantato dalla ragazza, Mateo decide di averne abbastanza. Tutti gli ideali e i sogni nutriti negli ultimi dieci anni sono naufragati. Sommerso dallo sconforto, il giovanotto decide di chiudere la porta in faccia alla gioventú e va a rinchiudersi in un ospizio di vecchi, spacciandosi per giardiniere. Qui si imbatte nella bizzarra figura di un anziano attore, turbolento e bugiardo, impenitente fumatore e bevitore di rum, perpetuamente in guerra con le suore dell'ospizio. Con lui, dietro il paravento di uno spettacolo da allestire per i pensionati, Mateo si immerge in un vortice di fantasticherie avventurose. Novelli Don Chisciotte e Sancio Panza, i due vanno alla scoperta dell'avventura attraverso una serie di situazioni fittizie: tesori nascosti, navi pirate, fanciulle tenute prigioniere dai banditi ed altre esotiche invenzioni. Finché il giovanotto dovrà andarsene dall'ospizio, ma con tutta l'aria di voler continuare ad accarezzare le sue simpatiche menzogne: in omaggio alla metafora sulle delusioni successive al '68 e sulla fragilità della condizione giovanile.

Ecce Bombo
di N. Moretti
(Italia)

La fragilità della condizione giovanile è anche il tema di fondo di *Ecce Bombo*. Ma Moretti vi si è mosso con ben altro talento di quello del suo collega spagnolo. Intanto non vi sono lamenti od evasioni, ma rappresentazione estremamente lucida, unita ad una forte carica di coraggiosa autoironia. Le giornate di un gruppetto di amici, studenti per lo piú, di estrazione medio e piccolo-borghese, passano sullo schermo in una maniera disadorna e quasi casuale fissando una mappa precisa del vuoto su cui si appuntano le inquietudini dei giovani, con la conseguente teoria dei luoghi comuni generati da questo approccio impossibile. La suggestione del film di Nanni Moretti risiede nel fatto che esso ha la nettezza della rappresentazione oggettiva, la sottigliezza nel cogliere i nodi del rapporto alienato ma concreto tra i personaggi e la realtà, la tenerezza con cui l'autore accetta senza imbarazzi il disagio di un nuovo grottesco quotidiano. Moretti è sui venticinque: probabilmente troppo giovane per condividere le responsabilità post-sessantottesche. Ma sufficientemente cosciente e civile per avvertire gli scarti tra l'enunciare una aspirazione e il viverne la realizzazione; inoltre, sufficientemente fornito di stimoli individualistici per dare una corretta classificazione critica ad una liturgia collettiva accettata come antidoto all'impotenza e allo smarrimento: per riconoscerne, infine, l'inadeguatezza operativa al di là del puro gesto, della pura esibizione, della pura convenzione. Non per nulla l'opera prima di Moretti si intitola *Io sono un autarchico*.

Ma è proprio in questo fondo di anarchismo che occorre andare a cercare la scaturigine degli estri piú risentiti della rappresentazione morettiana, oltre alle insofferenze e alle tenerezze che danno sapore agrodolce al suo lucido diagramma intellettuale. Lungo l'intero arco della loro giornata, a scuola o in famiglia, al bar o nelle interminabili peregrinazioni notturne, ascoltando un disco o sussurando idiozie dal microfono di una radio privata, al telefono o sottoponendosi ad una seduta di autocoscienza politica, facendo l'amore o leggendo insensati parti poetici, i personaggi di *Ecce Bombo* animano una sorta di "cineseria della contestazione" in cui, eccettuato qualche scoppio di improvvisa impazienza, qualche strepito innocuo, tutto si limita alla "cineseria". Le parole tengono il posto dei significati. E sono parole faticose e incongruenti, costantemente messe in questione dai distinguo dei "cioè", nel labirintico tentativo di arrivare a provare — a se stessi prima che agli altri — qualche verità o certezza, avendo preliminarmente fatto tabula rasa di ogni appoggio tradizionale, valori del linguaggio compresi. Da una siffatta disponibilità nervosa che è soltanto il rivestimento apparente di una derelitta e smarrita inerzia interiore, Moretti estrae il senso per cui questa rappresentazione di una caotica casualità sfiora il ridicolo ma libera la paura. La comica verità con cui Moretti racconta i suoi giovani eroi è sostenuta dall'affetto, ma riesce ugualmente allarmante. Una sottile angoscia serpeggia tra le pieghe del ridicolo. Il grottesco si fa misura di un mondo stranulato e inutile. Come il grido assurdamente senza senso (« Ecce Bombo ») lanciato da uno straccivendolo che, presenza vagamente felliniana, pedala sul suo triciclo, di prima mattina, ai bordi di una pineta, lungo il mare.

Una moltitudine di ombre femminili ha gremito gli schermi di Cannes 78. Donne in rivolta o in sofferenza, in crisi o alla riscossa (in una delle sezioni a latere si è perfino vista una volenterosa mammina svaligiare banche per finanziare l'asilo frequentato dalla figlioletta): con qualche attenzione per la moda e per il box-office. Si è avuta infatti la impressione che spesso questi film occhieggiassero al mercato femminile come occasione di nuove fruizioni piú che impostare una corretta discussione dei problemi connessi alla precisa realtà, umana e sociale, della donna. Vi sono stati tuttavia casi in cui la componente commerciale è apparsa gestita con intelligenza. *An Unmarried Woman*, ad esempio, di produzione statunitense, scritto e diretto da Paul Mazursky, affronta con garbata misura un aspetto particolare della condizione femminile: quello della riorganizzazione esistenziale dopo un matrimonio fallito. Erica, la protagonista, una straordinaria Jill Clayburg, non è quello che si dice comunemente una femminista. E' soltanto una tranquilla signora sui trentacinque, che va d'accordo con il marito, agente di cambio, ha una figlia piuttosto divertente e abita in un confortevole appartamento di New York. Un giorno il marito, in piena crisi meridiana, si stufa dopo diciassette anni del matrimonio e decide di dedicarsi ad una amichetta piú giovane.

An Unmarried Woman di P. Mazursky (U.S.A.)

Di colpo Erica vede crollare tutto il sistema della sua vita, la confortevolezza morale e materiale in cui si era adagiata, il ritmo quotidiano

accettato come unica scelta. Piomba in una crisi di disperazione dalla quale riesce a sollevarsi soltanto per l'assistenza di una psicanalista comprensiva. Gradatamente la donna accetta di vivere i problemi del suo nuovo stato, ritrova il gusto dell'indipendenza e, nell'ambiente della galleria d'arte in cui lavora, la normalità dei rapporti con gli uomini. Si fa un amante, poi se ne fa un altro che pare piú soddisfacente, anche se il problema per Erica resta quello aperto dalla crisi del marito: conservare la sua indipendenza di persona. Il film è piú divertente che graffiante. Condotto con vivacità e spigliatezza di racconto, possiede notazioni ironiche piú di costume (il sesso, la psicanalisi, il comportamento bohémien degli artisti d'avanguardia) che di psicologia; ma il gioco del regista ha l'aria di voler rimanere epidermico: patinato, vagamente sofisticato e leggermente nervoso, come in un racconto di « New-yorker ». Mazursky possiede l'indubitabile capacità di animare e rappresentare con sincerità i comportamenti e le abitudini di un determinato "milieu" newyorkese: i giovani del Village agli inizi del Sessanta in *Next Stop at Greenwich Village*, l'odierna borghesia dell'East Side e gli artisti di Soho in *An Unmarried Woman*, ma i primi avevano un'aria piú partecipata e approfondita. La differenza tra i due film potrebbe essere ottimamente riassunta dalle rispettive colonne sonore: là i "blues" di Charlie Parker, qui la musica di consumo di Bill Conti.

A Dream of Passion di J. Dassin (Svizzera-Grecia)

Operazione di gran lunga piú complessa è quella posta in luce da *A Dream of Passion*, di produzione greca, dovuto all'accoppiata Jules Dassin-Melina Mercouri. Il suo asse portante discende dall'impostazione politica di dare valore d'uso ai significati dei classici, privilegiandovi gli accenni e le prospettive d'attualità. Di scena è la *Medea* di Euripide, che una famosa attrice internazionale è tornata in patria, ad Atene, per interpretare. Il film si pone all'inizio come un'ennesima variazione sul tema dei rapporti tra teatro e vita, tra finzione e realtà: un po' pirandellianamente, dunque. Ma, gradatamente, si scopre che il suo progetto è politico, di matrice brechtiana, nella ricerca in Euripide di significati d'uso femminista. (Non sarà, forse, casuale che ,immediatamente prima di girare *A Dream of Passion*, Dassin abbia diretto la Mercouri sul palcoscenico in « L'opera da tre soldi » e in uno spettacolo antologico intitolato « Incontro con Brecht »). Non si tratta di un'operazione arbitraria. Esistono gli estremi per considerare *Medea* come la prima tragedia femminista del repertorio classico: forse quella di tutto il teatro greco che denuncia con piú esplicità lucidità la drammaticità della condizione femminile. Euripide non partecipò alla vita politica come Sofocle, ma ciò non gli impedí di introdurre spunti polititci nelle sue opere. Sollecito e penetrante conoscitore dell'animo femminile, dei pensieri e dei problemi della donna, del mistero profondo che si cela nella femminilità e che può ugualmente arrivare a manifestarsi nella tenerezza del sacrificio coniugale di Alcesti come nell'insano furore di una strage, tra rituale e psicanalitica, delle Baccanti e di Medea, Euripide fu sempre creatore puntuale e comprensivo di personaggi tragici femminili.

Curiosamente, nell'antichità Euripide era considerato misogino e si leggeva la sua opera in chiave antifemminile, per via di certi pettegolezzi

sui torti che gli avrebbe fatto la moglie. Per contro, è abbastanza significativo che delle diciassette sue tragedie pervenuteci tredici siano intitolate a nomi di donna. E se Ecuba ed Andromaca sono già eroine coniugate femministicamente in quanto la loro tragedia nasce dalla negazione di un'autonomia, dalla loro dipendenza vitale esclusivamente legata al destino dei mariti e dei figli, *Medea* va anche oltre, sulla strada della consapevolezza della sorte nemica alle donne. La sua tessitura drammaturgica coincide con la rappresentazione dialettica di questa coscienza: dalla discussione del problema fino alla sua gestione esistenziale portata alle conseguenze estreme. E' quello di cui gradatamente prende coscienza la protagonista del film di Dassin, mediante un lento procedimento di trapasso. Per secondare una trovata pubblicitaria della sua "press-agent", l'attrice si lascia convincere ad incontrare una giovane americana rinchiusa nelle carceri di Atene per avere ucciso i figli per vendicarsi del marito che la tradiva. Gli incontri con la reclusa si alternano alle prove della tragedia. L'attrice vi è spinta dalla pietà e da una sorta di scrupolo di verità psicologico-naturalistica da utilizzare nello scavo del personaggio di Medea. Ma all'approfondimento umano subentra presto il suggerimento dell'approfondimento ideologico. Sul palcoscenico, l'interprete dà una dimensione anche politica ai momenti-chiave del testo. Nell'incontro con il coro femminile, prende corpo la denuncia di Medea del fatto che la donna sia l'unica schiava a dover pagare, con la dote, per la propria schiavitú e la susseguente richiesta di solidarietà collettiva da parte delle donne. Nell'incontro con Giasone, la consapevolezza di Medea si rafforza per il fatto che le giustificazioni avanzate dall'uomo, insieme ad una "praticità" un poco equivoca, si rivelano come discendenti da un ragionamento che si è totalmente appropriato della volontà di Medea escludendola da ogni possibilità di scelta. E' ancora il coro a sostenere Medea prima che essa trucidi i figli, in una svolta dal significato poeticamente ambiguo: con l'infanticidio la donna uccide anche se stessa oppure deve ricorrere al gesto dell'estrema violenza per affermare il proprio essere. Ricordiamo che la lettura "femminista" della *Medea* è soltanto una lettura politica d'uso. La visione euripidea della schiavitú femminile è di una scolorata disperazione, equivale ad una condanna all'inferno. Per avere un discorso esclusivamente femministico occorrerebbe, caso mai, rivolgersi ad Aristofane.
Sfortunatamente, la sceneggiatura di *A Dream of Passion* non sempre riesce a coagulare narrativamente, secondo un disegno unitario, gli intendimenti di Dassin. Si potrebbe anzi dire che il film viva su tre piani distinti, a livelli qualitativi diversi. Uno è quello della tragedia contemporanea, legato al personaggio dell'americana infanticida (cui Ellen Burstyn offre il segno di un'attonita follia in cui i bagliori di una vendetta personale si mescolano con innocenza al riverbero di un intransigente castigo puritano), con una perfino eccessiva crudezza grandguignolesca nella rievocazione della strage. Un altro è quello dell'itinerario interiore che fa mutare alla protagonista l'impostazione ideologica della sua interpretazione di Medea. Il terzo, infine, è meno totalizzante e, forse, un poco aneddotico nell'illustrare la particolarità quotidiana della vita di palcoscenico: la Mercouri vi sviluppa il versante borghese del suo perso-

naggio e può contare sulla replica offertale dallo straordinario attore greco Andreas Voutsinas, nei panni del regista dello spettacolo teatrale. Femminile piú che femminista, potrebbe venir definito, infine, *Die linkshandige Frau* (La donna mancina, ossia diversa), presentato dalla R.F.T., con cui lo scrittore e drammaturgo austriaco Peter Handke ha esordito nella regia cinematografica (almeno nel campo del lungometraggio a soggetto, avendo già firmato un cortometraggio e un documentario televisivo). Opera prima, dunque, ma non prima esperienza cinematografica: il nome dello scrittore si ritrova anche tra gli sceneggiatori preferiti di Wim Wenders. Scrittore sperimentale, Handke è una presenza caratteristica tanto nella narrativa quanto nel teatro novecenteschi. Ed ora anche nel cinema, dove ha trasferito il suo bagaglio di ricerca espressiva, puntando su di uno stile che è rigorosamente oggettivo e "comportamentistico". Handke, di regola, non ama raccontare in prima persona. Nemmeno ama raccontare in terza persona descrivendo esplicitamente le motivazioni psicologiche, gli stati d'animo, le sensazioni e i pensieri dei suoi personaggi. Ama specialmente farli vedere in azione, compiere un determinato atto, comportarsi in una certa maniera, di fronte a spicciole occasioni dell'esistenza quotidiana. Come nei romanzieri dell'"école du regard" dalla distaccata visione e scelta degli oggetti si sviluppa e cresce il mondo interiore del racconto, cosí in Handke dall'osservazione e scelta dei comportamenti dei personaggi si esprime e si determina il mondo della loro coscienza, le ragioni intime della loro vita. E' significativo che, come Robbe-Grillet, Handke sia un letterato che mostra di trovarsi istintivamente a suo agio con il cinema, grande narrazione di comportamenti.

Die linkshandige Frau
di P. Handke
(Germania Occ.)

In una siffatta organizzazione espressiva è l'accumulo dei singoli comportamenti a contare, non la loro concatenazione e il loro intreccio. Né di intreccio vero e proprio si può parlare per *Die linkshandige Frau*, che copre l'arco ideale di tre mesi (da un marzo al maggio successivo) della vita di una donna. Questa "donna mancina" è tedesca e vive a Parigi. La vediamo alla stazione in attesa del marito che rientra da un viaggio di affari. Poi, il mattino dopo, come in seguito ad una illuminazione improvvisa, domanda allo sbalordito consorte che vada via di casa e la lasci provare a vivere da sola, con il figlio di otto anni. Un improvviso bisogno di libertà, ma di una qualità particolare rispetto alle rivendicazioni dei movimenti femministi. La donna è un'intellettuale, ha il padre scrittore, prima del matrimonio lavorava in una casa editrice: è evidente che, nelle cose della mente, sia lei ad avere la supremazia sul marito. Il suo disagio va oltre la crisi della coppia; e comunque non la induce a rifiutare quella parte della sua condizione di "casalinga" che comprende il ruolo materno.

La sua esperienza è una sorta di educazione rovesciata alla solitudine. La donna riscopre il gusto e la portata degli atti quotidiani: preparare una cena da scapoli per sé e il bambino, ricominciare a tradurre Flaubert, cambiare l'arredamento di casa, sedersi su una panchina del parco, aggirarsi svagatamente in un supermercato, camminare in fretta per le strade deserte. Libertà, indipendenza; ma, specialmente, strumentalizzazione della solitudine per un duro allenamento verso la chiarezza inte-

riore. D'intorno, l'insolita mescolanza architettonica di un quartiere moderno ai margini della città, abitato massimamente da stranieri che lavorano temporaneamente a Parigi, quieto e silenzioso benché attraversato da innumerevoli treni che vanno in Bretagna, fornisce una cornice pittorico-letteraria (Handke ha esplicitamente ammesso il riferimento all'americano Andrew Wyeth e alle trasparenze del suo cromatismo dolorosamente vetrino) assorta e sospesa, astratta e quasi senza storia. Simbolo eloquente non tanto dell'alienazione dagli oggetti, quanto della fredda impassibilità con cui si lasciano vivere. Alla fine dei tre mesi la donna pare essere riuscita a sperimentare un rapporto sociale che si fonda sull'estraneità degli altri. Riceve in casa marito, amici, persone incontrate per caso, secondo un futile rituale mondano che esclude rigorosamente ogni coinvolgimento piú approfondito. Anche con il figlio il rapporto è di estraneità, di distanza siderale, nutrito in entrambi dall'attenzione per le personali solitudini e sofferenze, punteggiato dal colloquio dei reciproci silenzi. La solitudine affina la spiritualità, fortifica l'intelletto: sarà questa la tesi dell'autore? Probabilmente una delle tesi, visto che la strada dove la donna abita si chiama "Rue de la raison". Ma il film resta sottilmente enigmatico: e da ciò deriva il suo fascino maggiore, dalla lucida capacità combinatoria con cui Handke è riuscito a trasferire nella nudità volumetrica e meccanica del suo paesaggio narrativo il senso poco rassicurante di una smarrita geometria dell'animo, di un'inquieta architettura interiore. Il sapore dell'esercitazione intellettuale rimane, ma il film ha ugualmente un fascino insolito. Gli dà un formidabile contributo l'interpretazione di Edith Clever, l'attrice della "Schaubunhe am Halleschen Ufer" di Berlino che ammirammo in *La Marquise d'O.* Nel "cast" reincontriamo un nome famoso, fino dagli anni dell'espressionismo, del cinema e del teatro tedeschi: Bernhard Minetti.

La rappresentanza ufficiale della R.F.T. era, quest'anno, di tutto riguardo. Insieme a Peter Handke, *Fedora* di Billy Wilder e *Despair* di Rainer Werner Fassbinder. In realtà, si è trattato di due diversi casi di resa all'industria. Resa mascherata consapevolmente con la furbizia e l'efficienza di collaudati stereotipi hollywoodiani da parte di Wilder; resa subíta con minor duttilità da parte di Fassbinder. Il caso di *Despair* ripete, in un certo senso, quello di *Die amerikanische Freund* di Wim Wenders. E' il risultato delle attenzioni rivolte ai nuovi talenti registici da parte della produzione internazionale. Sottratti all'ambiente naturale della loro ispirazione e ai film realizzati con una manciata di marchi ma che non fanno cassetta, attratti dal miraggio di finanziamenti miliardari, di "cast" internazionali, di impegni distributivi in tutto il mondo, questi cineasti hanno molto da perdere affrontando la diversa realtà. Wenders, la scorsa stagione, si era salvato disseminando di citazioni filmiche e di segnali metaforici il secco racconto di Patricia Highsmith. A Fassbinder, invece, non è riuscito l'assorbimento di un racconto di Vladimir Nabokov, abbastanza di consumo, nonostante il prestigioso apporto della sceneggiatura firmata dal drammaturgo inglese Tom Stoppard e dell'interpretazione che impegna nei due ruoli principali Dirk Bogarde e Andrea Ferréol.

Despair
di
R.W. Fassbinder
(Germania
Occ.-Francia)

Despair ha un involucro prezioso e rilucente, avvolto su di un contenuto meno sostanzioso di quanto potrebbe sembrare. Racconta, sostanzialmente, il caso di uno sdoppiamento; ma è anche una sorta di livida fantasticheria nata in un individuo che soffre i sintomi di una crisi meridiana. Un gioco elegante ed ironico tra allucinazione e realtà: non necessariamente un caso concreto, ma anche la proiezione di un'immagine singolare che, secondando un gusto un po' snobistico, si diverta a dare corpo e vesti estreme al sentimento di sfiducia, al senso di annullamento legati alle nevrosi dell'età di mezzo. Le circostanze esterne, del resto, non sono d'aiuto. Il film è ambientato in una Berlino del 1930 per le cui strade compaiono di tanto in tanto giovanotti in divisa nazista. L'instabilità politica dovuta all'espandersi dell'hitlerismo si unisce a quella economica conseguente alla crisi di Wall Street: entrambe paiono insidiare l'equilibrio di Hermann, facoltoso esule russo, industriale della cioccolata, afflitto da una moglie carnosa e di poco cervello. Tutti questi motivi cooperano a rendere Hermann vittima di un'allucinazione: vede un altro se stesso che lo sta osservando, qualunque cosa compia. L'ossessione gli suggerisce il sistema per cambiare radicalmente la propria vita. In un barbone che incontra durante un viaggio crede di scorgere un suo quasi sosia e lo convince a partecipare all'attuazione di un piano, che prevede l'uccisione del barbone stesso, rivestito dei panni di Hermann, e la fuga di costui finalmente libero dai propri crucci, nella nuova identità del barbone. Il progetto parrebbe funzionare; ma il guaio è che il barbone non somigliava per nulla ad Hermann e il trucco del cioccolataio viene presto in luce. La fuga si conclude in uno chalet alpino con la polizia che bracca Hermann, la cui finzione ha l'aria di essersi tramutata in aggrovigliata pazzia. L'elegante impaginazione e il volto di Bogarde, su cui aleggiano brandelli di stanca ironia, giocano all'attivo del film.

Violette
Nozière
di C. Chabrol
(Francia-Canada)

Una impaginazione elegante è stata il dato comune alle opere presenti nella selezione francese; e talvolta anche qualcosa di piú: un vero e proprio gusto formalistico. Andando a rievocare un famoso episodio di cronaca nera degli anni Trenta, Claude Chabrol ha firmato una ricostruzione tanto visivamente impeccabile da uscirne spesso in sospetto di calligrafia. *Violette Nozière* ripropone un caso giudiziario che appassionò Parigi e la Francia tra il 1933 e il 1934. Una ragazza di 18 anni avvelena i genitori; il padre muore, la madre riesce a salvarsi. L'inchiesta porta alla luce come Violette avesse una doppia vita: non sopportando la mediocre esistenza casalinga, la ragazza rubava denaro in casa e frequentava il Quartier Latin, prostituendosi in qualche occasione, sempre per denaro. L'amore per uno studente suo coetaneo spinge Violette. Il ragazzo non disdegna i franchi dell'innamorata, anzi ne approfitta largamente, fino a sollecitare i regali ostentando una certa freddezza di sentimenti. Per raggiungerlo in vacanza la ragazza posa gli occhi sui risparmi dei genitori: circa 200 mila franchi anteguerra, una bella sommetta. Il veleno dovrebbe consentirle di impadronirsene: invece Violette finisce in prigione. L'opinione pubblica la accusa come una strega, fioriscono canzoni popolari che esecrano il suo atto, soltanto i poeti del movimento surrealista ne fanno un vessillo di libertà rivolu-

zionaria e Paul Eluard la celebra in versi come colei che per prima ha infranto "il nodo serpentino dei legami del sangue".
Dalle deposizioni di Violette, tuttavia, emerge un'altra situazione. Il padre la violentò a tredici anni e ha conservato con lei rapporti quanto meno ambigui; anche la madre pare indirizzarsi a lei con un sentimento misto di gelosia e ipocrisia. Il clima familiare è angusto e bigotto, timoroso degli altri e privo di affettuosa comprensione per i problemi di un'adolescente; le fughe al Quartier Latin sono per Violette altrettante boccate d'aria sulla via del libero esercizio dei sentimenti: l'amore per lo studente sboccia sincero e appassionato. Violette nega testardamente di aver voluto uccidere anche la madre: in effetti, mentre il padre era stato lasciato morire, la ragazza aveva cercato di prestar soccorso alla madre trascinandone sul letto il corpo esanime. Qualcosa resta di misterioso, di irrisolto, alla fine dell'inchiesta. Nell'arroventato clima politico dell'epoca, immediatamente precedente il "fronte popolare", l'opinione pubblica si divide polemicamente per la appartenenza a classi diverse — proletaria e borghese — di Violette e dello studente. Al processo, la ragazza è condannata a morte. Un anno dopo, il presidente Lebrun commuta la pena capitale nell'ergastolo. Ma la vicenda non è ancora finita. Durante il governo di Vichy, il maresciallo Pétain riduce la pena a dodici anni e nel 1945 il generale De Gaulle firma la grazia definitiva. Uscita di prigione, Violette si sposò ed ebbe cinque figli. Morí alcuni anni fa per un cancro.
Di tutta la complessa faccenda il film di Chabrol segue il momento culminante dell'amore per lo studente, dell'avvelenamento e dei rapporti con i genitori quali emergono dagli interrogatori di Violette. Scrupolosissimo nella ricostruzione esteriore dell'epoca, tuttavia il regista non si interessa al quadro socio-storico in cui Violette agí. Neanche gli interessano molto certe zone d'ombra che il procedimento giudiziario non riuscí a chiarire. Punta invece le proprie carte sulla rappresentazione dell'incertezza psicologica della ragazza, la contraddittorietà dei suoi impulsi, la sostanziale innocenza delle sue infatuazioni: una sorta di naturale purezza nella perfidia. E', in parte, lo schema di suoi antichi ritratti cinematografici, sottratti al problema delle responsabilità. Ma la realtà fondamentale è che il regista sta dalla parte di Violette, la considera vittima piú che colpevole, secondando un processo di riabilitazione che ha coinvolto, negli ultimi anni, molti intellettuali parigini, prima fra tutti Simone De Beauvoir.

Molière di A. Mnouchkine (Francia)

Ariane Mnouchkine è una delle figure di maggior spicco della scena francese contemporanea. Con il "Théâtre du Soleil", da lei fondato e diretto, è stata tra i protagonisti della "decentralisation"; sul piano artistico i suoi spettacoli nascono, solitamente, all'insegna della creazione collettiva. Come è stato per *1789*, presentato alla Cartoucherie di Vincennes nel 1971 e successivamente documentato in un film di uguale titolo che ha circolato, la scorsa stagione, in diverse città italiane. Alla Mnouchkine è stata affidata la regia di *Molière*, un film televisivo che dura quattro ore e ripercorre la vita di Jean Baptiste Poquelin dalla nascita alla morte. *Molière* è un'impresa imponente dal punto di vista della produzione, cui hanno concorso la società di Claude Lelouch, il

secondo canale televisivo francese e la nostra Rai-Tv. Dovrebbe avere doppia vita: quattro puntate di un'ora sul piccolo schermo e un'edizione un po' ridotta per gli schermi normali. I francesi puntavano molto su *Molière* e lo hanno applaudito con patriottico entusiasmo. Ma i risultati artistici non sembrano cosí probanti.

Il fatto è che, passata direttamente dietro la macchina da presa senza i vincoli di uno spettacolo da documentare, la Mnouchkine non è andata oltre la realizzazione di uno sceneggiato televisivo, a metà tra rappresentazione e racconto. Siamo distanti dal caso di Olmi e dei Taviani. L'approccio della regista ai problemi espressivi e alla natura del linguaggio cinematografico è rimasto piuttosto esterno e generalizzante. Regista di teatro probabilmente geniale, la Mnouchkine non è riuscita del tutto a commutare una biografia sceneggiata in un film. L'entusiasmo da neofita con cui la Mnouchkine mantiene costantemente in movimento la camera, accumulando carrellate, panoramiche, zoomate, eccetera, non è servito a gran che. Di questi movimenti lasciano a desiderare le giustificazioni espressive che non siano puramente formali; cosí come si fa sentire l'inadeguatezza dell'organizzazione interna del treatment, il suo procedere per sequenze necessarie e concluse. La teatralità indiscussa della Mnouchkine le suggerisce spesso una dialettica sostenutissima all'interno dei quadro piú che tra un quadro e l'altro, e cioè la drammatizzazione delle singole scene piú che il procedimento drammatico del racconto. Anche il colore e la descrizione degli ambienti provocano effetti di alta suggestione, ma quasi sempre in un ambito scenografico oppure dipendente da un procedimento sostanzialmente illustrativo. E' una rappresentazione sempre gradevole, talvolta bella, talaltra stupenda, ma che resta al di fuori della dialettica tra i personaggi e perfino di quella tra Molière e il teatro.

Sul piano narrativo, la biografia molieriana non è condotta avanti secondo un metro costante. La prima metà del film (riguardante l'infanzia di Molière, i rapporti con la famiglia, le prime suggestioni teatrali, il suo girovagare, sul carro dei comici, per la provincia francese, con i gruppi dei Béjart e dei Dufresne) ha un andamento prevalentemente descrittivo e corale; mentre la seconda parte (da quando il fratello del Re Sole prende la compagnia sotto la propria protezione, al periodo di grande splendore alla corte di Luigi XIV, al matrimonio e alla morte di Molière) sembra volersi piuttosto interessare all'introspezione psicologica del protagonista e agli amari scarti del suo carattere. A parte qualche gustosa ricreazione dello stile tragico del tempo e di quello "all'italiana" derivato da Scaramouche, il film non fornisce una illustrazione molto illuminante su quella vera e propria riforma dell'arte comica che Molière realizzò. Neanche la ferocissima guerra mossagli dalla cosiddetta "cabala dei bigotti" è sufficientemente inquadrata in un momento di costume infastidito dalla sferzante satira molieriana; parrebbe, invece, maggiormente dipendere da futili dispetti tra cortigiani. E una donna di teatro come la Mnouchkine avrebbe potuto dare dell'agonia di Molière sul palcoscenico un'immagine meno clinicamente ricca di sbocchi di sangue e piú segretamente tragica, magari ripensando alla fine di Calvero in *Limelight.*

Pretty Baby
di L. Malle
(U.S.A.)

Preceduto da una cert'aria di scandalo, *Pretty Baby* si è rivelata opera aliena dal compiacimento, impossibile e asettica come un referto clinico, nonostante tratti una materia corriva agli scadimenti torbidi. E' anche un'opera dai molteplici equilibri: sottili e ricercati fino al punto da raggelarne un poco i risultati. Louis Malle vi ha, infatti, ricercato un accordo tra l'oggettiva rappresentazione antropologica di un ambiente e la modulazione — del resto, altrettanto oggettiva — di un personaggio tipico dei suoi interessi umani. Non solo, ma si è industriato a tradurre in termini stilistici la multinazionalità della produzione: franco-americana quest'ultima, franco-americani i primi. La storia è inventata (Malle e Polly Platt) ma documentata su di uno studio, pubblicato dall'Università dell'Alabama, che è intitolato « Storyville, New Orleans » e sta a mezzo tra l'inchiesta sociologica e la testimonianza. L'ambiente è quello di una "maison" di Storyville, il quartiere del vizio piú famoso del primo Novecento, situato nella parte meridionale del "Vieux Carré" di New Orleans, regno della prostituzione e della droga, paradiso dell'alcool e del gioco d'azzardo, culla del jazz. La marina militare ne ottenne la chiusura nel 1917, approfittando dell'entrata in guerra degli Stati Uniti, per togliere ai marinai Usa tanto invitanti e numerose sirene di diserzione.

E' proprio in quell'anno che *Pretty Baby* si svolge. E' la storia di una prostituta bambina, Violet, una ragazzina sui dodici tredici anni, che vive con la madre, Hattie, nella "casa" dove la donna lavora. E' condizione comune a tutte le pensionanti tenere i figli presso di loro; quasi tutte hanno ereditato la professione materna e le loro figlie faranno altrettanto. La tenutaria le ospita come per una specie di investimento. Violet vive con istintiva naturalezza la vita del postribolo. Vede la madre intrattenersi con i clienti, assiste ai convegni delle sue colleghe, ascolta i loro discorsi sulle malattie veneree e il pericolo di restare incinte. Passa attraverso tutto questo con una sorta di premorale innocenza, di animale spensieratezza. Nata e cresciuta in quell'ambiente, Violet mescola con indifferenza il sentimento di affettuosa protezione per il fratellino che accudisce mentre la madre lavora, alla civetteria, femminile e professionale, di comportarsi come le ragazze piú grandi. Accetterà, con la stessa eccitazione di una giovinetta invitata al primo ballo, di mettere all'asta, una sera, la sua verginità. Si sprigiona dalla bambina un fascino ambiguo, di frutto proibito, tra ingenuità e acerba provocazione, di cui resta vittima Bellocq, un fotografo inibito che frequenta la "casa" per riprendere pose di donne. Quando Hattie riesce a farsi sposare da un tale di St. Louis, Violet va a vivere con il fotografo in un assurdo "menage" tra filiale ed erotico: un rapporto febbrile che Bellocq crede di risolvere sposando la ragazzina. Il matrimonio non è, naturalmente, valido; e la madre, tornata a prendere Violet, la porta con sé a St. Louis.

Il racconto parte dalla rappresentazione ambientale, popolosa e antropologicamente assai persuasiva, per riflessi, poi, lungo il legame un poco malato che unisce il fotografo alla sua Lolita da strada. Ma Violet (che Brooke Shields interpreta con sorprendente sensibilità) ha ricevuto da Malle una parte piú simile a quella di Lacombe Lucien che non di

Lolita. Come il contadinotto francese divenuto collaborazionista e assassino per incosciente ignoranza (la sola sua esperienza era stata quella della violenza), cosí la ragazzina di New Orleans non ha scelta. Vive nel solo modo in cui ha visto vivere gli altri. Avvalendosi della collaborazione di Sven Nykvist, Malle ha dato a *Pretty Baby* un prezioso tono formale, una straordinaria eleganza figurativa. Nykvist, che aveva già creato per Malle le astratte decorazioni oniriche di *Black Moon*, esplora qui gli impasti cromatici e la luminosità naturale di certa pittura impressionista, ottenendo significative indicazioni, di cui la piú suggestiva è quella del pic-nic sulla riva del Mississippi che, con i suoi toni da "déjeuner sur l'herbe" lungo la Senna, esprime molto bene la nostalgia francese diffusa nella città che la borghesia creola continuava a chiamare Nouvelle Orléans. Il riferimento pittorico piú esplicito è a Degas, che visse e operò a New Orleans dove la madre era nata. Non sarà del tutto fortuito che, nel peroido in cui girava *Pretty Baby*, Malle abbia collaborato con Garry Goldman ad un documentario su Degas a New Orleans, che è stato mostrato a Cannes. Particolarmente godibile la colonna sonora realizzata da Bob Greene con il recupero filologicamente esatto dello stile "barrelhouse" tipico del jazz di Jelly Roll Morton.

Coming Home
di H. Ashby
(U.S.A.)

Forte è stata la delusione offerta da *Coming Home*. I "credits" snocciolano una sfilata di nomi molto rappresentativi del radicalismo Usa. Lo sceneggiatore Waldo Salt fu una vittima della caccia alle streghe mackarthista; l'operatore Haskell Wexler è stato, con *Medium Cool* (1970), l'autore di uno dei film piú critici sulla società americana degli ultimi anni Sessanta; Hal Ashby ha un passato di regista libero e anticonformista; è nota infine la militanza ideologica di Jane Fonda e le sue campagne contro la guerra in Vietnam. Era ragionevole attendersi da *Coming Home* un forte impegno critico, una bruciante testimonianza. Si tratta invece di un generico centone, in cui il Vietnam entra quasi per caso. Valgono poche considerazioni: I) sostanzialmente, il film è l'idillio tra un mutilato e un'infermiera; II) costei prende coscienza, piú che dell'insanità della guerra in Vietnam, del fatto che il mutilato le procura sul piano sessuale soddisfazioni sconosciute nei suoi rapporti con il marito; III) l'ideologia messa in crisi nel personaggio del marito non è quella aggressiva del falco, ma quella normale del militare di carriera; IV) l'articolazione narrativa rispolvera luoghi comuni e temi di un genere romanzesco anteriore perfino a « Da qui all'eternità ». I fatti. Los Angeles, 1968. Bob Hyde, capitano dei marines, parte per il Vietnam con la testa piena di ideali di gloria. La moglie va a prestare servizio volontario in un ospedale militare per reduci che hanno lasciato in Vietnam pezzi del corpo o della ragione. Tra mutilati, handicappati e matti, Sally mette a dura prova il proprio perbenismo borghese. Bocconi su di un lettino, paralizzato dalla vita in giú da un proiettile nella schiena, c'è anche Luke, vecchio compagno di liceo di Sally, il quale prende una cotta per l'infermiera improvvisata; lei risponde con discrezione. Durante una licenza Sally raggiunge a Hong Kong il marito. Il capitano è stranito, si aiuta con il whisky invece di interessarsi alla

moglie, dorme con una rivoltella sotto il cuscino. Intanto Luke, recuperato alla vita civile, inscena una protesta clamorosa davanti alla caserma dei marines per via di un suo amico che si è suicidato in seguito al trauma bellico. Tornata delusa da Hong Kong, Sally va a letto con Luke, che malgrado la paralisi s'industria come può. Ferito ad una gamba, il capitano annunzia il rimpatrio. Luke, nobilmente, vorrebbe mettersi da parte e Sally sembra intenzionata a riprendere il suo posto accanto al marito. Ma questi rientra piú stranito che mai. Vi è una scena a tre con il capitano che brandisce una baionetta, Luke che lo esorta cameratescamente a non prendersela troppo e Sally che rimane obiettivamente disorientata. Lo scioglimento è improvviso. Oltre che logorato dalla guerra, il capitano è traumatizzato perché si è ferito da solo in un incidente e non compiendo un atto eroico. Pertanto decide che il suo posto non è piú lì. Si spoglia sulla spiaggia e si butta in mare: è prevedibile che annegherà.
A parte la banalità della storia, lo stile di Ashby è irriconoscibile: anonimo e piatto, dimentico quel suo modo di raccontare nervoso e guizzante, affidato principalmente a una pungente carica ironica delle piccole notazioni. Neanche sociologicamente il film persuade: tutti quegli handicappati in carrozzella che giocano al basket o al rugby e vanno a donne, lasciano un poco perplessi. Soprattutto, non traspare dalle immagini neanche un riflesso di quel senso generale di disagio che tutti dicono di provare.

Who'll Stop the Rain di K. Reisz (U.S.A.)

Un senso di disagio, di crisi di valori, di incertezza morale che traspare, invece, dalle vicende di *Who'll Stop the Rain*, nonostante l'impianto meno pretenzioso. Tratto da un romanzo di Robert Stone e diretto da Karel Reizs, il film è costruito secondo i moduli classici del vecchio cinema d'azione statunitense (per qualche aspetto, ricorda *Il tesoro della Sierra Madre*): rinverditi dall'ideoleggiamento e dalla memoria di un cineasta d'origine europea Il racconto riguarda le peripezie di due reduci dal Vietnam, un giornalista e un marine, coinvolti nel trasporto agli States di un pacco contenente tre chili di eroina. Sotto la robusta struttura romanzesca, Karel Reizs fa strisciare un amaro ritratto della generazione bruciata dal Vietnam: insicurezza, violenza, droga, corruzione, eccetera, in un carosello convulso i cui protagonisti sono piú vittime che colpevoli, costantemente sovrastati da un'insidia angosciosa dalla quale tentano di sfuggire nello stesso modo in cui cercano di sfuggire a se stessi e alle proprie responsabilità. Agguerrito direttore d'attori, Reisz propone tre volti di giovani interpreti sobriamente efficaci: Nick Nolte, Michael Moriarty, Tuesday Weld.

Moi laskoviy i niejnie zver di E. Lotianu (U.R.S.S.)

Insolitamente magro il bilancio delle cinematografie dei Paesi dell'Est. L'Unione Sovietica, cui per la prima volta nella storia del festival è toccato d'inaugurare la manifestazione, ha presentato *Moi laskoviy i niejnie zver*, ispirato ad uno dei piú insoliti racconti di Cecov. Il regista Emil Lotianu, 42 anni, di origine moldava, ne ha dato una versione, figurativamente elegante ma fredda, in cui meno si sono avvertite le preoccupazioni confessate dal regista circa la riproduzione in termini

visivi del ritmo e della struttura del periodo cecoviano, e piú i suoi debiti per una ispirazione liricheggiante e musicale che immerge il racconto in un clima segnato profondamente dalle musiche e dai paesaggi moldavi, fermandone il tono favoloso in un arcano e commosso sentimento della natura. Anche la cinematografia ungherese ha offerto una trascrizione letteraria: *Egy erkölcsös éjszaka* (t.l. Una notte molto morale), tratto da un racconto di Sándor Hunyady, un classico del secolo scorso. Dalla campagna dove abita, una vecchia signora scende in città per fare visita al figlio studente e scioperato. Attende che il figlio rincasi intrattenendosi con la padrona di casa e le altre pensionanti, senza accorgersi che non si tratta di una normale pensione ma di uno stabilimento di malaffare. La "maitresse" e le "signorine" si danno da fare affinché la vecchietta non scopra la verità e nel salotto abituato ad ospitare altri rapporti si intrecciano scambi di gentilezze, pasticcini e discorsi futili. Ma lo studente tarda ad arrivare e la finzione a fin di bene diventa sempre piú ardua, con i clienti impazienti che premono fuori del portone e una delle ragazze che, colta da una crisi isterica, tenta di suicidarsi. Impassibile, la vecchia signora continua ad elargire a tutte cortesie, complimenti e buoni consigli. Finché lo sciagurato studente rientra e accompagna la madre al treno ponendo fine alla grottesca e imbarazzante situazione. Può darsi che il testo letterario abbia pregi di finezza psicologica e di sottile umorismo; ma il film non va oltre il bozzetto. Karol Makk, di cui Cannes presentò nel '74 una pregevole opera d'introspezione, *Giochi di gatti*, si è lasciato trasportare dal gusto rievocativo di una "casa" mitteleuropea di fine Ottocento, trascurando l'autonomia delle silhouettes che la popolano e un colore d'ambiente meno risaputo. I buoni sentimenti delle "pensionanti" risentono di un populismo un po' deamicisiano, senza denunciare effetti positivi dalla partecipazione alla sceneggiatura di Péter Bacsó, solitamente ben piú graffiante.

Egy erkölcsös éjszaka
di K. Makk
(Ungheria)

Non piú di una frettolosa citazione merita *Bravo Maestro* (in italiano, perché tolto dal gergo musicale), scritto e diretto dall jugoslavo Rajko Grlic, grigio apologo su di un mediocre musicista sceso a compromessi sociali per ottenere fama e potere. Altra consistenza, anche se complessivamente lascia un fondo d'insoddisfazione, ha il polacco *Spirale* di Krzysztof Zanussi: rappresentazione della crisi di un individuo di fronte alla morte. O, meglio detto, di fronte alla vita. Per il protagonista la morte imminente a causa di un cancro non è che l'occasione per ripercorrere la propria vita, meditare sulle proprie convinzioni, verificare gli ideali vissuti. Il film, che si snoda in un'alternativa di realismo psicologico e di metafore filosofiche, mostra il protagonista sulla vetta di un rifugio alpino che è l'estremo grado della sfida umana cui corrisponde l'estrema equazione della morte. Prima di specializzarsi in cinema, Zanussi ha seguito corsi universitari di fisica e di filosofia. Metteremo in conto a quest'ultima l'elaborazione rigorosa del racconto e in conto alla prima la geometricità figurativa delle inquadrature. Tuttavia il tono del film è troppo alto. Zanussi persuade meglio quando lascia un minimo di spiraglio ai sentimenti quotidiani.

Bravo maestro
di R. Grlic
(Jugoslavia)

Los ojos vendados di C. Saura (Spagna)

Un'impressione analoga d'involuzione la genera il film di Carlos Saura *Los ojos vendados*. O siamo forse di fronte ad una prova ulteriore delle difficoltà che intrigano il regista spagnolo allorché sceglie di uscire dalla sua ben collaudata sfera del privato per affrontare esplicitamente il "politico". In quest'ultimo film Saura affronta il tema della tortura e del terrorismo in certe società odierne. Il riferimento è per i Paesi dell'America Latina, ma il regista confessa di essere rimasto particolarmente impressionato da un episodio di raccapricciante violenza politica accaduto a Madrid: l'assassinio di cinque avvocati specializzati in processi di natura sindacale. In una prospettiva del genere Saura si è mosso con qualche impaccio. La sua nostalgia per le crisi esistenziali individuali si manifesta nel fatto che, in sede di sceneggiatura, egli ha cercato di far vivere il discorso pubblico all'interno di un accadimento privato: la crisi di una donna che, mentre frequenta una scuola teatrale, si stacca dal marito e decide di vivere a fianco del regista. Si tratta di un impasse che Saura risolve soltanto come espediente narrativo, senza trovare i nessi interiori tra i due discorsi e senza riuscire ad unificarli sul terzo piano introdotto nel racconto, quello della metafora teatrale in cui la finzione scenica diventa momento di presa di coscienza di fenomeni estranei alla nostra esperienza concreta. In questa specie di psicodramma dai risvolti civili e politici Geraldine Chaplin, con la sua intelligente sensibilità d'interprete, riesce a conferire al film momenti di toccante intensità.

Non piú di due documenti di robusta produzione spettacolare sono sembrati l'australiano *The Chant of Jimmie Blacksmith* e l'inglese *Midnight Express*: entrambi accreditati di un'intenzione di denuncia. Ma tanto il razzismo per Fred Schepisi, quanto la violenza carceraria per Alan Parker hanno fruttato soltanto tensione drammatica e abilità di racconto romanzesco. E' comunque curioso notare la disinvolta disponibilità di Parker, passato dalla satira vivace del musical gangsteristico del film d'esordio, *Bugsy Malone*, agli orrori dei penitenziari turchi nel film odierno.

The Shout di J. Skolimowski (Gran Bretagna)

La rappresentativa ufficiale inglese era completata da *The South* con cui Jerzy Skolimowski è tornato ad un cinema di livello dopo lo scivolone di *Roi, Dame, Vallet*. E' un'opera singolare che si ispira ad uno dei racconti meno noti di Robert Graves. Ambientata in un villaggio inglese, prende spunto da una curiosa abitudine: l'incontro di cricket che gli abitanti del villaggio giocano, ogni anno, contro i degenti del locale ospedale psichiatrico. Tra i due rappresentanti delle squadre addetti a segnare i punti avviene uno strano colloquio. Crossley, uno dei degenti, racconta a Robert del proprio potere di uccidere a distanza per mezzo di un grido: avrebbe appreso il sortilegio dagli aborigeni australiani, ma è anche il "grido della morte" delle vecchie leggende irlandesi. Il colloquio si trasforma in un incubo per Robert, mentre misteriosi e tragici incidenti accadono nel villaggio. Entrano in scena Anthony e la moglie Rachel che Crossman tiene in proprio potere esercitando su di loro una forma di insana seduzione; qualcuno muore nei dintorni e un incendio divampa, durante un temporale, presso l'ospedale psichiatrico. Quando le cose tornano normali, resta nell'aria come un

impalpabile velo di paura e di dubbio. Skolimowski ha fatto di questo soggetto abbastanza gratuito un piccolo congegno a suspence, notevolmente suggestivo: un saggio di letteratura cinematografica onirica in cui realtà e fantasia si mescolano con un che di visionario e con lo scherzo crudele. Forse un poco sopravalutato, il film ha avuto il riconoscimento del premio speciale della giuria.

Ai no borei di N. Oshima (Francia-Giappone)

Nagisa Oshima è stato, forse, la personalità che piú d'ogni altra ha polarizzato la curiosità e l'interesse preventivi di Cannes 78. Nei cinema della Croisette si projettava ancora quell'*Ai no korida* (L'impero dei sensi) che aveva suscitato scalpore, due anni fa, per l'audacia inconsueta con cui vi venivano rappresentate situazioni erotiche. Non un pornofilm, certamente; ma il tentativo di rappresentare la ricerca di un piacere supremo in cui attingere il totale annullamento della morte. Se, tuttavia, l'attesa del nuovo film di Oshima conteneva qualche componente morbosa, questa è stata decisamente castigata. *Ai no borei* (t.l.: L'impero della passione) non indugia su particolari erotici; pur trattandosi di un'opera che in certo qual modo amplia, dalla sfera della fisicità a quella totalizzante della vita, l'itinerario della passione umana verso un destino di morte. Il soggetto, desunto dallo stesso Oshima dagli scritti di una donna, Itoko Nakamura, che aveva raccolto episodi di cronaca e leggende popolari d'ambiente contadino del Giappone di fine Ottocento, è lineare. Siamo in un villaggio dove la moglie ancora piacente di un vecchio carrettiere cede alla passione di un uomo che ha vent'anni meno di lei. Immersi nel clima febbrile della loro realtà erotica, quasi murati dentro le sue ardenti pareti, i due amanti si convincono ad eliminare il carrettiere: lo ubriacano, lo strozzano, ne gettano il corpo in un pozzo profondo. Il delitto viene mascherato con la falsa notizia di una partenza del carrettiere. Ma i due sono tormentati dalla paura. Non dal rimorso, ma dalla sensazione oscura che il desiderio di felicità, legato alla loro passione, resti inafferrabile, mentre l'esistenza minaccia entrambi. Una cultura avvertita chiarirebbe loro come l'adulterio e l'omicidio siano state le tappe iniziali di una discesa all'inferno nella quale finiranno per perdersi. Ma i due amanti sentono soltanto la presenza minacciosa della natura e ne subiscono i segni ostili. Passa il tempo e la donna comincia a vedere il fantasma del marito: non come un prodigio, ma in carne e ossa, come un fenomeno reale, una manifestazione notturna della natura. Per parte sua, l'uomo è attratto dal pozzo dove è nascosto il cadavere e tenta di coprirne il fondo gettandovi mucchi di foglie. Intanto nel villaggio nascono delle voci; un poliziotto indaga. Gli amanti cercano di recuperare il cadavere per seppellirlo in qualche posto piú sicuro e, durante il fatto, la donna (evidentemente una metafora popolare) resta cieca. Illusi di poter vivere tre giorni di immemore gioia, sprofondati dentro la loro passione rovente e mortuaria, i due vengono arrestati, sottoposti alla tortura del bastone, condannati a morte. Forse è durante la tortura che entrambi sperimentano in comune l'acme della passione concessa agli uomini, riuscendo a raggiungere, nel massimo grado delle loro pulsioni fisiche, l'intuizione del segreto mistero che lega l'amore e la morte.

Il giudizio su un film come *Ai no borei* difficilmente riuscirebbe a superare il livello delle percezioni e delle approssimazioni culturali. Oshima vi è rimasto profondamente legato ad un patrimonio tradizionalmente giapponese di significati e di espressioni. E' una sfera diversa da quella dei simboli e delle stilizzazioni squisitamente teatrali sul tipo del "Kabuki"; qui è il richiamo a una serie di credenze e di immagini che devono essere stratificate nella poesia e nella memoria del popolo, in cui la natura, la luce del giorno e quella della notte, gli animali, i rumori del bosco, i matti, eccetera, acquistano dimensione e senso particolari. D'altra parte, Oshima è anche il regista giapponese piú disponibile ad allusioni e metafore estranee all'esperienza nipponica; e nel suo linguaggio si ritrovano riferimenti diversi, da quelli psicanalitici a quello religioso del patimento dei due amanti crocifissi. Sono, tuttavia, elementi cui Oshima ricorre per un intenzionale accrescimento della conoscenza, con l'interesse fervido, ma distaccato, del ricercatore scientifico: il suo atteggiamento si rivela nel film come quello di chi indaga entro la sfera dell'uomo per saggiarne gli eventuali confini.

El recurso del metodo
di M. Littin
(Messico-Cuba-Francia)

Il film di Miguel Littin *El recurso del metodo* si riallaccia alla tradizione ben viva nella letteratura latino-americana di romanzi direttamente ispirati alla vita e alla carriera politica di qualche statista realmente vissuto, di cui è tipico esempio « El señor Presidente » di Miguel Angel Asturias, centrato sulla figura di Manuel Estrada Cabrera, per ventidue anni il despota del Guatemala. L'originale del film di Littin è, del resto, un romanzo di Alejo Carpentier in cui l'autore, piú che ispirarsi a un solo modello, si è rivolto a cinque diversi personaggi storici mescolandone caratteristiche e comportamento. *El recurso del metodo* non vuole limitarsi a rappresentare i casi di uno od altro "caudillo" che ha segnato la storia dell'America Latina, ma descrivere il fenomeno storico-politico, a livello medio, di una serie di tirannelli il cui governo può venire accomunato da una serie di costanti. Il prototipo proposto da Carpentier-Littin è quello che viene definito "tiranno illuminato" non senza una buona dose di ironia. A fronte di un'azione di governo decisamente reazionaria e liberticida, sta una certa suggestione della cultura francese con una conseguente apparenza di raffinatezza di gusti e il riferimento alla cultura e all'arte che abbiano qualcosa di parigino: Il Discorso sul metodo di Cartesio è il primo testo filosofico solitamente studiato dagli studenti (di qui, il titolo del film). Caratteristiche costanti nell'azione dei cinque "tiranni illuminati" che concorrono alla definizione del protagonista di Carpentier-Littin: il venezuelano Guzman Blanco, il guatemalteco Cabrera (descritto da Asturias), il messicano Porfirio Diaz, il dominicano Leonidas Truijllo e il cubano Gerard Machado. Restarono tutti per moltissimi anni a capo del proprio Paese; fecero tutti dell'amministrazione pubblica una faccenda di interessi familiari; si segnalarono tutti per l'inaudita ferocia delle repressioni sociali e politiche; si distinsero tutti per l'idolatria verso Parigi, la poesia e l'arte francesi.

Di uno dei piú recenti esponenti di questa singolare genía politica, il generale Pinochet, Littin ha fatto personale esperienza. *El recurso del*

metodo tuttavia, va oltre la denuncia della realtà politica cilena, per toccare i termini della crisi dell'intera America Latina. Il regista ha trovato i finanziamenti in una coproduzione tra Francia, Messico e Cuba ed ha fatto ricorso ad un "cast" internazionale che comprende il cileno (esule a Cuba) Nelson Villagra, il francese Alain Cuny, la messicano-statunitense Katy Jurado, la venezuelana Maria Adelina Vera. Il film, piuttosto fedele al romanzo, è ambientato in una immaginaria repubblica del sud America su cui impera una spregiudicata figura di dittatore che preferisce sornionamente portare il titolo di "primo magistrato", e che passa gran parte del suo tempo a Parigi discutendo di letteratura con gli amici accademici e coltivando le aspirazioni snobistiche della figlia. Solo quando gli sembra che il regime sia in pericolo il "primo magistrato" torna in patria e mette in opera le piú collaudate tecniche repressive, senza trattenersi dallo scatenare i necessari massacri punitivi. Ma col passare degli anni le cose cambiano, il Paese è sempre piú inquieto, l'opposizione piú decisa, gli insorti meno manipolabili. Gli interessi economici stranieri trovano altri puntelli e buttano a mare il regime costringendo il "primo magistrato" a dimettersi per il bene del popolo e proteggendone la fuga nascosto in una autoambulanza. Naturalmente per l'esilio sceglierà Parigi. Ma adesso è solo, trascurato dai vecchi amici, abbandonato dai collaboratori-complici di un tempo. Soltanto tre persone seguiranno il suo funerale. Quello che nelle pagine di Carpentier circola come sarcastico senso dell'humour, è volto da Littin in una direzione piú risolutamente politica mediante un'operazione di epicizzazione del racconto cinematografico. Il regista impiega in misura minore l'energia della denuncia presente nelle sue opere precedenti, per affrontare un'elaborazione di linguaggio aperta alle sollecitazioni espressive provenienti da esperienze culturali diverse; tuttavia Littin, che è stato assistito nella sceneggiatura da Regis Debray, non rinuncia alla caratterizzazione barocca degli ambienti e di molti particolari immediati, fissando in questa scelta stilistica un suggerimento figurativo che è storicamente e culturalmente autentico.

Ciao maschio
di M. Ferreri
(Italia-Francia)

Con una smorfia ironica sul volto barbuto, Marco Ferreri continua impavidamente ad onorare il ruolo di celebratore di funerali. Con *L'ultima donna* aveva accompagnato al camposanto, dopo averlo annientato in maniera drastica, il maschio nostro contemporaneo. Con *Ciao maschio* recita il "de profundis" nientemeno che alla nostra civiltà. Questo è l'aspetto piú esterno del film. Ma ne esiste un altro, cui forse si pone meno attenzione, sulle prime, travolti come ci si ritrova dall'apocalisse ferreriana. E' un aspetto che si ricollega al discorso de *L'ultima donna*. Tolto di mezzo l'uomo per autocastrazione, ecco le femmine restate sole ad affrontare i problemi della sopravvivenza. Quali le loro alternative? O si "maschilizzano" prevaricando e stuprando, come le femministe del teatrino "off"; oppure, restano attonite e pazientemente impotenti, come Angelica con la figlioletta sulla spiaggia.
Clamorosamente mortuario come spesso appare, il film di Ferreri svela, in realtà, una tenera nostalgia del sentimento. Il gioco dei rapporti fra i singoli individui lascia spazio ad una nozione d'affetto, esplicita o

no. Vi è ancora un sufficiente margine di freschezza sentimentale nei personaggi. E' l'idea dei piccoli nati preoccupa Ferreri. La coppia in sfacelo de *L'ultima donna* lasciava aperto l'interrogativo sul figlioletto. Qui, il nucleo poetico piú fondo della poesia stralunata, grottesca e inquietante, cara a Ferreri, sta nel rapporto paterno-filiale nato fra Lafayette e il cucciolo di scimpanzé: emblema abituale e trasparente di un bestiario umanizzato. Sulla testa di questi personaggi incombe la terrorizzante presenza della metropoli: spettrale e disfatta, incredibilmente massiccia all'apparenza, e, in realtà, minata da pestiferi vapori e orde di topi. Questa metropoli è New York (una New York stravolta con gelida furia dalla macchina da presa di Luciano Tovoli) gremita di oggetti, di ansie, di orrore.

Per le sue strade, Lafayette pedala incredibilmente su di una vecchia bicicletta. E' un elettronico che di giorno lavora per mister Flaxman, proprietario di un museo delle cere specializzato in antichità romane, mentre la sera fa le luci nel teatrino delle femministe. Lafayette ha strani amici e protetti: un negro, alcuni vecchietti, un emigrato italiano che coltiva pomodori tra i grattacieli. Sulla riva dell'Hudson trova l'enorme carcassa di un King Kong precipitato da World Trade Center, che custodisce su una zampa un cucciolo vivo di scimpanzé. Lafayette lo raccoglie, gli impone il nome di Cornelio, lo cresce amorosamente, come un figlio. Asmatico, anarchico, leggermente suonato è l'amico italiano di Lafayette; fissato con una cultura archeologica che non offre piú nulla è il padrone del museo. Non sembra che l'esistenza lasci possibilità ad entrambi. Infatti entrambi muoiono. Ma le possibilità sono scarse per tutti. Muore anche il cucciolo Cornelio dilaniato dai topi. E muore Lafayette nell'incendio del museo romano. Il finale vede il quadretto muliebre sulla spiaggia, che si è detto. L'allegoria è comprensibile. Come l'impero romano, la nostra civiltà è destinata a cadere. E noi cerchiamo in ogni modo di affrettare i tempi di questa caduta. Tuttavia la vita non dovrebbe estinguersi. Sta alla natura trovare il modo, come la rigenera, di farne maturare la coscienza. Abituati alle bordate terroristiche di Ferreri, una siffatta prospettiva di speranza, ancorché esile, un poco riesce a spiazzarci. Sta di fatto che al regista non è ancora successo di cancellare una certa qual tenera speranza infantile. Per questo, il film appare meno rigoroso nell'architettura ideologica di quanto è immediato e potente nell'esasperazione visiva. Con sarcastica ferocia, la nera crudeltà ferreriana irrompe nell'inquadratura quasi di sorpresa, sconvolgendo la coscienza dello spettatore. Grande e scandaloso manipolatore di immagini, Ferreri eccelle — e, talvolta, deborda — nell'espressione visuale dello spavento. Per questo aspetto, il film non sembra fatto da un loico, ma da un quaresimalista del grottesco.

Anche a Ferreri è toccato il premio speciale della giuria ed è stato un risultato giusto. Allo stesso modo in cui nessun film avrebbe meritato la "palma d'oro" piú de *L'albero degli zoccoli*. Dopo un periodo in cui pareva aver smarrito nei piú pretenziosi meandri della problematica borghese la freschezza di notazioni e la lieve ironia con cui aveva affettuosamente disegnato arguti ritrattini individuali nei film del primo periodo (*Il posto, I fidanzati*), Ermanno Olmi ha offerto, con *L'albero*

L'albero degli zoccoli
di E. Olmi
(Italia)

degli zoccoli, la sua prova piú convincente e matura, rigenerando quasi il suo stile. Il film, infatti, è sempre costruito sull'accumulo degli aneddoti, sul susseguirsi e l'intrecciarsi degli scorci individuali; ma da questo accumulo finisce per liberarsi e crescere un senso della coralità della vita, della molteplicità della storia decisamente nuovo rispetto all'Olmi precedente. Olmi è riuscito nella prova di immergere nel quotidiano poema della natura l'arcaico mondo contadino bergamasco, facendone risaltare la minuta umanità e forza. Accanto al sentimento lirico, appena filtrato dalla memoria, le sue immagini recano il segno di una meditazione commossa, ma anche articolata acutamente, su di un passato che, da personale del regista, diventa collettivo e storico. Un passato non rivissuto in termini di nostalgia, ma visto concretamente come la vita e valutato come un'esperienza cui far riferimento per orientarsi nel presente e nel futuro comuni. Il senso dialettico degli uomini nella prospettiva della storia convive nel film con l'emozione poetica del tempo che scorre riciclandosi nella natura.
Il modello poetico e ideologico cui Olmi si è rivolto va ricercato nel Manzoni. Il filone culturale da cui il film discende è quello contadino dell'operoso populismo lombardo, cosí nutrito di semplicità, concretezza, modestia, pazienza. Un filone che è cattolico ma non spiritualizzante, in cui trova posto un pizzico di quella grande concretezza laica che fu del Cattaneo. La religione vi è richiamata quasi piú come misura di riferimento sociale, di struttura collettiva (la chiesa come luogo di incontro, alla festa, della comunità; il parroco come consigliere nelle scelte mondane; il seminario come occasione per poter studiare; il convento della ruota che distribuisce, insieme ai trovatelli da adottare, quelle poche lire della dote che consentiranno di tirare avanti) che non come strumento di fede, in una mescolanza strettissima di cielo e terra, nella dimensione del vissuto. Un universo non ancora raggiunto dai fremiti della rivolta, ma neanche, pur nei suoi orizzonti limitati di paziente sottomissione, troppo arcadico: impastato di mota e di sterco, rigato di sudore e, qualche volta, di sangue, vi si avverte l'istintiva circolazione del buon diritto degli onesti, della fiducia in un futuro piú giusto, agli albori della coscienza collettiva.
Stilisticamente, *L'albero degli zoccoli* è l'ennesimo frutto della lezione del neorealismo italiano, pure se il film si colloca al polo opposto dell'impegno sociale di questo. Olmi è ugualmente distante, nel suo affresco popolare e contadino, dell'aristocratica appropriazione marxista del Visconti de *La terra trema*, quanto dall'intellettualismo didascalico del Bertolucci di *Novecento*. La sua posizione narrativa è piú impassibile e documentaria, con una attenzione ai dettagli che è quasi rosselliniana. Ed è anche la scelta piú congrua per evitare le insiedie dell'autobiografismo presenti nel "ritorno alle radici", nella zona della bassa bergamasca in cui il regista è nato. Con la limpida naturalezza di un accadimento storico, passa nelle immagini la vita di alcune famiglie di coloni in una cascina lombarda, dall'autunno alla primavera del 1898. E' l'anno delle sommosse popolari a Milano, dello stato d'assedio, dei cannoni del generale Bava Beccaris che sparano sui dimostranti. Di questi fatti, nella cascina non giunge alcuna eco. La realtà contadina è diversa da

quella del proletariato di città. La sua carica eventualmente protestataria non va oltre l'ostinata resistenza alla fatica e alla miseria. Per aver tagliato un pezzo d'albero da cui ricavare gli zoccoli per un figliolo, un contadino e la sua famiglia sono scacciati dalla cascina da un padrone che possiede tutto d'intorno, anche il diritto di decidere sul destino dei suoi lavoranti. Soltanto quando il carretto del contadino con le poche suppellettili si è allontanato nella sera, le altre famiglie escono dalle loro cucine e si fermano silenziose a guardare lontano il lume tremolante della lanterna che è appesa al mozzo di una delle ruote del carro. Nella immobilità è come se si sentisse germinare tacitamente tra quegli uomini la volontà di un diverso futuro.
Il loro misero presente è raccontato da Olmi attraverso lo scorrere delle stagioni, i rapporti tra grandi e piccini, i matrimoni e le nascite, la fatica nei campi e nelle stalle, le feste paesane, le bestie imbizzite, le avversità e gli scherzi, le stolidità e le innocue superstizioni. Il linguaggio di Olmi, realistico, è tuttavia imbevuto di una sorta di calma luminosità che è propria di certa pittura lombarda. Intenso e popoloso, lo scorrere delle immagini ha la complessità del romanzo, ma tocca anche la verità dell'esistenza con lente cadenze i ritmi di un dimesso poema in cui si sciolgono il colore e la festevolezza degli aneddoti. Dentro al film lievita, poi, uno splendido "recit" manzoniano nelle sequenze dello sposalizio e del viaggio di nozze in barcone, lungo il Naviglio, fino a Milano e al convento di monache dove è suora una zia della sposa, con una immacolata e imbarazzata "prima notte". La naturalezza degli interpreti occasionali è straordinaria, ma lo stato di grazia di Olmi ha l'immediata conferma nel fatto che risulta comprensibile perfino l'impiego dell'arcaico dialetto della bassa bergamasca.

CANNES '78 - II: LA BELLEZZA DI 50 FILM

Giorgio Gosetti

Erano tanti, troppi certamente per il critico che da ogni pellicola volesse trarre indicazioni sull'attuale crisi del cinema, sul valore di una ricerca che si fa piú difficile ad ogni anno, sui problemi che interrogano l'uomo,

nel cinema come altrove. Cinquanta opere di ogni paese che Gilles Jacob (despota illuminato succeduto quest'anno a Maurice Bessy) e gli organizzatori delle rassegne "alternative" hanno voluto proporre a chi non interpreti Cannes solo in chiave di concorso e di premi.

Parliamo dunque delle "rassegne parallele" — due curate direttamente dal Festival, due con valore antagonistico — cui è affidato, una volta di piú, il bilancio sul cinema mondiale. Seguitando la politica di Bessy, Gilles Jacob ha voluto la "Semaine de la critique" come nuova assise di splendori registici, per quei film che pubblico e mercato non possono valutare subito nella luce migliore; allo stesso modo ha alloggiato nell'aureo limbo del Palais Miramar una quindicina di film che, sotto le bandiere di "Un certain regard" ambiscono a disegnare una mappa dei gusti e delle tendenze del cinema internazionale.

Sull'altro fronte, i *contestatori* della Malmaison (si ricorderà che anche Cannes sperimentò, nel lontano '68, il vento della polemica ideologica e la costituzione di un contro Festival che ancora vive), rispondono con la ventina di pellicole della "Quinzaine des réalisateurs" e la vetrina della produzione transalpina (corto e lungo metraggio) che va sotto il nome di "Perspectives du cinéma français".

Quanto al bilancio critico, Jacob ha voluto sorprendere i critici proponendo un'insolita chiave unitaria del fenomeno "rassegne parallele". Parla infatti di un premeditato *patchwork* di ogni tendenza e personalità artistica, qui riportata in nome di un generico criterio di *bellezza*. E nel bilancio non esita, in fondo, a coinvolgere anche la *rive gauche* della sinistra, dicendo che la presunta concorrenza svolge oggi un ruolo primario nell'economia del festival: quello di serbatoio e stimolo permanente per i selezionatori ufficiali.

Costruito un vivaio personale con "Un certain regard", Jacob pensa al Festival come ad una fortezza imprendibile ed irraggiungibile; oltre ogni possibile riscossa del resto del mondo.

Si tratta di una constatazione assai vicina alla realtà, specie per quanto riguarda la potenza *mercantile* che Cannes ha tratto dall'accoppiare concorso e mercato; assai meno da un punto di vista teorico e critico.

Riguardiamo infatti alle sue osservazioni: si parla di un concetto unitario della *bellezza* per una rassegna che non esita ad affiancare il cinema armeno a quello statunitense. Ma dal momento che l'espressione artistica deriva da fatti e meccanismi che esulano dal *genio* di personalità singole, dubitiamo che Jacob possa isolare con successo un criterio di artisticità insindacabile. O forse la sua affermazione si deve ridurre a semplice constatazione tecnico-formale? Si parla forse di bellezza intendendo professionismo? Anche qui restiamo dubbiosi; che tipo di confronto è proponibile tra opere costate miliardi e un film da dieci milioni (ne esistono ancora) sul piano della tecnologia dell'immagine? Limitiamoci dunque a considerazioni contingenti. Il cinema americano sembra scomparire come *medium* determinante nella tipologia dei gusti e degli schemi. Si continuano a vedere ottime pellicole americane, ma è scomparsa l'imitazione involontaria che ha caratterizzato per lunghi

periodi il cinema europeo. Sopravvengono altre dimensioni del *fattore cinema,* influenzato dal gap dei costi di produzione che tendono ad isolare il cinema americano in settori di alta specializzazione tecnologica, ma non comunicativa.

La risposta dell'Europa tarda nei settori del basso e medio costo, mentre appare irresistibile quando le strutture televisive appoggiano i nuovi programmi. Non è tanto il caso Olmi ad indurre a questa riflessione: piuttosto un generale mutamento del codice comunicativo ed un rifiuto sensibile (ancorché non totalizzante) dei ritmi narrativi che del cinema americano sono stati a lungo la bandiera.

Un'altra considerazione va fatta sul piano strutturale della rassegna. Si avverte una mancanza di chiarezza da parte dei programmatori alla Malmaison. Se il loro ruolo doveva essere quello di una promozione anti-divistica del cinema di qualità, debbono rassegnarsi ad aver concluso un'èra. Oggi il buon cinema è spesso in concorso e soprattutto si vedono di rado, alle "perspectives", pellicole emarginate dai circuiti abituali. Ne è conferma l'iniziativa della "colombe d'or"; un concorso di faticoso avvenire nel quale trovano posto i film "handicappati" e maggiormente bisognosi di una ribalta internazionale.

Superati nel campo del cinema *nuovo,* gli uomini della Malmaison non possono accontentarsi nemmeno di svolgere il lavoro per loro previsto da Jacob. Tempo verrà infatti in cui "Un certain regard" potrà sfruttare il prestigio dell'ufficialità per espropriare i mercati rimasti. Dall'intero panorama emerge una conclusione: è sempre piú difficile patteggiare con l'*organizzazione,* qualunque essa sia, e determinare, nello stesso tempo, una cultura non ufficiale. Ogni spazio trovato oggi dovrà essere abbandonato domani, pena l'inutilità degli sforzi compiuti.

"Un certain regard": l'immaginario in costume

Undici titoli, il record del film piú lungo (sette ore e venti per *Hitler* di Hans Jurgen Syberberg), le caratteristiche della rassegna d'élite.

Grand Hôtel des Palmes di M. Perlini (Italia)

Per l'Italia, dopo molte contestazioni, *Grand Hôtel des Palmes,* finanziato dalla RAI-TV, scritto da Memé Perlini e Nicola Garrone. Un debutto cinematografico (quello di entrambi) non privo di contestazioni e protetto indirettamente dall'attento lavoro filologico di due scrittori come Michel Foucault e Leonardo Sciascia. Sulle orme di questi, infatti, Perlini ha scritto l'invenzione degli ultimi giorni palermitani di Raymond Roussel, poeta surrealista, esule da una Francia dominata dagli scomodi fantasmi di Aragon e Breton ed esiliato nell'Italia fascista; difficile patria d'adozione per un intellettuale che faceva sue le scelte dell'esoterismo e dell'anarchia e per un uomo che si dichiarava *diverso,* cioè omosessuale, durante le piú violente persecuzioni volute dal regime ad ogni sorta di minoranza.

Perlini suppone che lo spazio sia un luogo della mente, dilatato a misura delle tensioni che lo attraversano ed in questa sorta di bunker sotto le stelle sceneggia la morte del protagonista.

Al di là delle polemiche che hanno visto pubblico e critica assai sospettosi, mentre i colleghi dei « Cahiers du cinéma » riscoprivano un idolo, vorremmo ricordare che soprattutto un aspetto dell'opera non convince: Perlini racconta infatti di un surrealista con moduli che presume analoghi e che, nella tecnica, sono spesso tributari del primo Buñuel. Ma sembra invece dimenticare che per i discepoli di Breton non esiste provocazione senza beffa e risata, magari sardonica. In *Grand Hôtel des Palmes*, al contrario, tutti sono piú seri degli eroi di Euripide e persino la nozione *borghese* di bellezza, combattuta a parole, sembra riaffermata dallo snobismo delle scelte estetiche e narrative. Sicché piú che una scoperta, diremmo che il cinema ha trovato un calligrafo di ottimo mestiere, privo purtroppo di gran parte della verve cattiva ed amara che lo aveva esaltato nell'avanguardia teatrale.

Il tema dei "come" narrativi sembra presente in tutta la giovane cinematografia francese: da Michel Deville, autore dell'interessante *Le dossier 51* — se ne parla altrove — fino a Michel Mitrani, corresponsabile alla Malmaison, ma presente alla corte di Jacob con il mediocre *Le balcon en forêt*. Un film dedicato alla guerra inutile, all'incredibile attesa del blitz hitleriano ai confini del Belgio, tra quelle Ardenne che solo cinque anni dopo sarebbero passate alla Storia.

Giorni interminabili per i soldati di Mitrani, un silenzio che sembra non interrompersi mai; e poi... sussurra il regista, in un attimo solo brucia l'intera esistenza per molti di loro. Ma a quel punto il film, di una lunghezza incredibile, ha scoraggiato anche i volenterosi.

Pessime notizie dai paesi "emergenti", Marocco e Brasile, dove Ahmed el Maanoumi (*Alyam Alyam*) e Garlado Sarno (*Coronel Delmiro Gouveia*) masticano ancora le glorie che furono: quelle del realismo della rivoluzione in Africa ed il *cinema nôvo* in Sud America. Quando si tirano le somme ci si accorge che l'uno tenta ancora di proporci come fatti rivoluzionari i brusii della piccola cultura contadina e l'altro fa la parodia di *Viva Villa* senza la consapevolezza che l'operazione dovrebbe determinare.

Aika hyvä ihmesky
di R. Mollberg
(Finlandia)

Cose migliori hanno saputo offrire Rauni Mollberg dalla Finlandia (*Aika Hyvä Ihmesky*) e soprattutto *Naapet*, il film armeno di Guerich Malian, fino all'ultimo in ballottaggio con Nanni Moretti per entrare in concorso. Mollberg narra la piccola vita finlandese, le sue storie di vecchi e di giardini, con una delicatezza che dovrebbe indurre a frugare un po' piú attentamente nei silenzi di quella cinematografia. Ma è soprattutto Malian con la sua storia del contadino Naapet, della sua riconquista della terra — e della terra natale — dopo un lungo esilio, a sorprendere per l'evidenza con cui viene narrata la rinascita psicologica e fisica di un individuo. Girato con cadenze smorzate, un'insistenza addirittura persecutoria nel sopprimere gli accenti che potrebbero snaturare il bozzetto in affresco epico, *Naapet* è un buon esempio della cultura periferica delle repubbliche sovietiche che già hanno proposto al pubblico italiano Ioseliani, Lotianu e Šuckšin.

Naapet
di G. Malian
(U.R.S.S.)

Molto bello ci è sembrato anche *Koko le gorille qui parle* di Barbet Schroeder, un tempo collaboratore di Eric Rohmer e personalità assai

Koko le gorille qui parle di B. Schroeder (Francia)

importante nel nuovo cinema francese. Koko, già caso internazionale, è un gorilla dello zoo di S. Francisco che ha imparato, con l'auto di una intraprendente psicologa, a parlare ed agire come un apprendista della società umana. Schroeder muove dalla domanda « a quando il primo gorilla americano, bianco e protestante? ». Domanda oziosa? Non diremmo, visto che è proprio a questo modo che vengono condotti gli esperimenti per reprimere ogni minoranza, storica, etnica, ideologica. Quanto al film in sé, lo definiremmo una piccola, straordinaria spedizione nell'assurdità umana, guidata dal *numen* di Flaherty.

Due film brevi sono stati presentati al Miramar: *Ruckehr* dell'austriaco Vojtech Jasny (esponente, emigrato, della primavera praghese) e *Degas in New Orleans* firmato da Garry Goldman ma sorretto dalle idee di Louis Malle — che nel cortometraggio è la "voce" del pittore — e che a poca distanza mette in movimento l'ambiziosa macchina di *Pretty Baby. Ruckehr* è un racconto di Natale, una storia di vecchi che si risentono bambini per un istante della memoria, un'idea di passato; offre allo spettatore la stessa sensazione delle notti natalizie: troppo brevi per potersi assestare con comodo a guardarle, capirle, ricordarle con gusto.

A vedere il nuovo film di Hans Jurgen Syberberg, *Hitler,* si ha veramente l'impressione — forse superficiale — che tutto il *nuovo* del cinema mondiale passi oggi dalla Germania. Non si tratta soltanto dello splendore dell'immagine e dell'ardita concezione che suona quasi a sfida per il mercato, ma anche dei tempi di realizzazione (pochissime settimane) e dell'ambiguità d'analisi che Syberberg ha scelto.

Di un certo cinema europeo in netta polemica "linguistica" con gli stereotipi americani, *Hitler, un film dalla Germania* è senza dubbio la bandiera piú attuale e ci auguriamo che, in altre occasioni, se ne analizzino i fattori ed i risultati con attenzione.

Nel frattempo diciamo, in breve, che un ulteriore sintomo di questa riconversione di tendenze che riporta l'Europa a *caput mundi,* viene da *Alambrista,* film americano di Robert Young (vincitore della "caméra d'or"), che riprende numerose matrici europeizzanti.

Nella stessa "Semaine de la critique" — cui appartiene anche *Alambrista,* alcuni titoli interessanti.

Die Frau Gegenüber di H. Noever (Germania Occ.)

Cominciamo da *Die Frau Gegenüber* (t.l.: La donna di fronte) di Hans Noever (RFT) e *Roberte ce soir* di Pierre Zucca, tratto da « La révocation de l'édit de Nantes » di Pierre Klossowsky e sceneggiato direttamente dall'autore. Noever è una personalità singolare nel panorama del cinema tedesco; lo dimostra la sua scelta tematica (a mezzo fra *The Conversation* di Coppola e la commedia piccante siciliana) cosí come una scelta di campo e di cultura (vive ad Amburgo) che lo isola persino dai vari Fassbinder e Wenders.

La donna di fronte ha un impianto realistico e sardonico in cui campeggia il minimo ordinario delle piccole cose. Il Signor Schmidt viene scrutato nelle sue fobie coniugali, nella sua assurda gelosia, nei mille tranelli escogitati per mettere alla prova la fedeltà della moglie, Finché costei puntualmente cede accettando le offerte di un aitante giovanotto.

Ce n'è d'avanzo per il Signor Schmidt, ormai intrappolato dal suo stesso meccanismo: novello James Bond interviene con scrupolo e metodo; un colpo di fucile ben assestato e poi un rientro a casa senza clamore né stupore.
Sullo sfondo si possono analizzare i grandi problemi dell'intrusione nel *privato* altrui, del progressivo deteriorarsi dei sentimenti, delle fobie metropolitane. Qualche volta si pensa a *Katharina Blum*, altrove allo stupendo film di Margaretha von Trotta (*il secondo risveglio di Christa Klages*) visto a Cannes fuori da ogni rassegna. Ma, rispetto a tali precedenti, Noever convince con un'arte sottile, l'ironia, che aggira il melodramma borghese e rispolvera un Brecht finalmente non solo coscienziosamente citato.

Roberte
di P. Zucca
(Francia)

Quanto a *Roberte*, si tratta di uno dei pochi film per i quali chiamiamo in causa, a cuor leggero, il concetto di *bellezza*. Non perché a questo conducano i risultati (il film non ci ha convinti del tutto), ma perché è questo il passaggio obbligato che l'autore si è proposto in sede di elaborazione concettuale. *Roberte* è una storia che si dipana su se stessa e che non offre possibilità di fuga, dal punto di vista della lettura, fino all'ultima immagine. Sintesi del ruolo morale della bellezza, interpretato, nei panni di Valentine ed Octave, dallo stesso Klossowsky e da sua moglie Denise Morin Sinclaire, il film vive nei continui tentativi di seduzione sopportati dalla donna; attacchi che feriscono lo spirito e l'immaginazione ben piú della carne, fino al *tableau vivant* conclusivo dove il gioco del voyeurismo è una finestra spalancata sul mondo e su noi stessi; per giungere alla non rassicurante conclusione che tutto è come la verità: sempre inseguita, sempre libera dalla cattura.
L'art pour l'art che si respira ad ogni passaggio è un rifugio dalla crisi, non un'apertura. Si tratta di un appunto che muoviamo al film non per un malinteso realismo zdanoviano, ma per il vizio "formale" accettato da Zucca. Proviamo a spiegarci con un esempio illustre: *L'année dernière à Marienbad.* Là il regista ottiene l'esecuzione del tema su due registri: quando ricompone la narrazione dietro la dis-narrazione di Robbe Grillet (pensiamo alla partizione ritmica delle immagini ed ai *legati* ricercati fra le singole inquadrature) e quando fa del narrato un segno di contraddizione. Lo sbandamento, la conoscenza della vita e della morte, filtrano costantemente nel film di Resnais. In *Roberte* invece il *come* è già divenuto un *perché*, anzi l'unico che interessi al regista.
Tanto è vero che la *motivazione* recuperata da Zucca (la corruzione della morale e la crescita contrapposta della bellezza) si fa un prezioso quanto vano gioco da salotto.
Poche note sugli altri film della rassegna. Di *En och en*, realizzato dal trust dei cervelli che gravitano intorno ad Ingmar Bergman, si parla in altra sede; cosí di *Per questa notte*, l'importante film di Carlo di Carlo. Graziosi apprezzamenti ed una cartolina di incoraggiamento per lo jugoslavo *Miris poljskog cveca* (t.l.: L'odore dei fiori di campo), di Srdjan Karanovic e Rajko Grlic già presenti in concorso (ma a ruoli invertiti fra regista e sceneggiatore) con il deludente *Bravo maestro.* Apologo sulle sfortune del successo, *Nashville* da parrocchia imbadierata di ros-

so, spettacolino di garbata ironia, il film si lascia apprezzare per i bozzetti della vita di un attore famoso in crisi e ameni soggetti della campagna titina.

"Quinzaine des réalisateurs »: la crisi a convegno

Alcuni film hanno determinato il successo che, una volta di piú, ha accompagnato la "Quinzaine". Singolarmente si tratta di tre opere appartenenti a cinematografie in crisi piú o meno aperta, vale a dire alle due Americhe. Se nel caso dell'America degli States, abbiamo già detto che la crisi ci sembra latente e pericolosa poiché riscontrabile sul piano delle idee e non certo su quello produttivo, per i paesi dell'America Latina sono le persecuzioni, le dittature, i massacri a dettare la tremenda legge della povertà; povertà anche nel campo del cinema. I film che piú ci interessano da questi punti di vista sono, senza dubbio, *Los hijos de Fierro* di Solanas, *Renaldo and Clara* di Bob Dylan, *Girlfriends* di Claudia Weill. Per l'Europa le risposte vengono dalla Germania di Schroeter (*Il regno di Napoli*) e da *Maternale* di Giovanna Gagliardo.

Maternale
di G. Gagliardo
(Italia)

Ancora cinema dell'ambiguità e dei rapporti *storici* che legano i personaggi come per una maledizione ancestrale. Di questo parla *Maternale,* ma anche di una figlia poliomielitica che comincia a cercare la vita fuori dalla famiglia e di una madre che non si rassegna a perdere il suo ruolo di adorato carceriere; di questo dunque parla il primo lungometraggio della sceneggiatrice di Miklós Jancsó (da *La pacifista* fino a *Vizi privati pubbliche virtú*), realizzato per la rete 2 della televisione. Dice Giovanna Gagliardo: « 1960. La data dell'azione è semplicemente l'indicazione di un'epoca che non è oggi, nemmeno ieri, d'altra parte. E' solo un giorno qualunque sospeso in un tempo apparentemente felice ». In questa non-collocazione temporale vive una giornata idealmente distesa tra varie epoche e vive una casa (locus conclusus) dove la tragedia è segnalata da pasticcini e fette imburrate. Giovanna Gagliardo sostiene che il cinema femminista non può esistere se non ricerca, prima di tutto, una cultura del femminile attraverso la riappropriazione, meditata, della tradizione storica e letteraria. Per questo la trama di *Maternale* supera il tema della donna rinchiusa nella terribile voliera della casa (e dei suoi due personaggi, madre e figlia) per trasformarsi in saggio sulla esistenza del tempo ed in meditazione sul destino dell'individuo ucciso dall'istinto alla competitività.

In breve dall'estero, prima di tornare al cinema del continente americano. Dell'altra produzione italiana (*I vecchi e i giovani* di Marco Leto) si parla altrove. E cosí pure del dittico spagnolo dedicato alle fobie del sesso — *Alicia* di Jordi Feliu e *Bilbao* di J.J. Bigas Luna. Bisognerebbe invece conservare uno spazio molto piú ampio per *A santa aliança* di Eduardo Geada, autore portoghese. Trentacinquenne, responsabile di *Sofia e l'educazione sessuale,* nonché di alcuni programmi televisivi del dopo-Salazar,

Geada conferma il ruolo ormai isolato del cinema portoghese nell'Europa di oggi. Rimasti gli unici a credere nel cinema come puro atto di registrazione politica, i cineasti di Lisbona portano ad ogni Festival delle autopsie della rivoluzione che sono le ultime tracce del cinema militante. Geada è convinto che « il cinema sia la continuazione della politica secondo altri mezzi »; purtroppo, come ammonisce il '68, fare cinema secondo militanza è dote di pochi; molta al contrario è la bassa manovalanza della politica filmata.
Liquidiamo in battute telegrafiche i tre film piú scalcinati del ciclo. Il mondo di cui parlano (India, Filippine, Israele) dovrebbe appassionarci; l'immagine scolorita che ricaviamo dai film in questione non ci convince ad una sosta. *Insiang* di Lino Brocka, realizzato tra molte difficoltà di produzione, per il suo grado di realismo e la sua accusa sociale, è certo un film volonteroso e che si capisce se solo per un attimo ci fermiamo a pensare al cinema filippino ed alle sue condizioni di sopravvivenza. Ma se pensiamo al mastodonte del cinema indiano, alle sue centinaia di film, abbiamo solo espressioni sconsolate per il ridanciano pasticcio *O ka oorie Katha* di Mrinal Sen, vecchia conoscenza della Malmaison che continua a non veder premiata la sua fedele partecipazione. La condizione di fame e di morte che uccide l'India non si può leggere con le "torte in faccia" della sua commedia sociale in cui, alla fine, i derelitti eroi del popolo vengono coperti dal crollo della loro fragile baracca costruita coi rami del frutteto padronale. A guardare bene l'assunto somiglia a quello di Olmi, il pluridecorato. Forse per sciovinismo, forse per diffidenza, ci piacciono di piú i suoi contadini bergamaschi. Noia mortale e recidiva mancanza d'idee in *Sunsets,* secondo lungometraggio — dopo *Shalom* del '73 — di Yaky Yosha, regista israeliano che coltiva i problemi della gioventú e forse avrebbe piú successo con altri frutti.
A dimostrazione del grande livello raggiunto dal film di Solanas, *Los hijos de Fierro,* basterà guardare le mestizie che lo circondano nella selezione della Malmaison. Mentre *Chuvas de verao* del brasiliano Carlos Diegues è solo una ricostruzione del *cinema nôvo* condotta da un saggista per amore quasi necrofilo dell'antica fantasia e della rivoluzione fallita, *Gamin* firmato dal boliviano Ciro Duran rimastica senza convinzione i temi di *Los olvidados* di Buñuel.
Vive su un altro pianeta il film di Solanas la cui analisi scrupolosa si impone soprattutto ai critici europei che esaltarono il mastodontico *La hora de los hornos* come campione della militanza marxista e che ora si trovano tra i piedi un film rigorosamente peronista, scacciato dalla dittatura di Videla, ma altrettanto deciso nell'esaltazione del libertador, ieri Martin Fierro, oggi Peron. Diciamo cosí perché la storia di *Los hijos de Fierro* accompagna quella dell'Argentina lungo quasi dieci anni di storia, dall'esilio di Peron fino alle giunte militari del '76. Iniziato con il ritorno del grande dittatore, il film viene concluso solo oggi, in esilio, mentre quasi tutti i suoi protagonisti agonizzano nelle carceri o sono morti.

Los hijos de Fierro di F.E. Solanas (Argentina)

Martin Fierro (eroe della fine del secolo scorso, personaggio anche di un poema epico) è l'anima del popolo argentino, il suo duce (e riesce

difficile eliminare il culto fascista della personalità che si cela sotto questa impalcatura). Martin Fierro è la chimera sempre attesa e verso la quale tende la riscossa di un popolo e di una classe, perché l'oppressione è di sempre. Ci si rammarica invece che il Fierro del film in realtà assomigli sempre di piú al saggio Godot europeo. Riesce difficile trasmettere la forza evocativa e l'intensità visiva del film. Ma riesce anche difficile accreditare il peronismo schietto, la dubbia concezione di classe, la visione carismatica e mitizzante del potere, il recupero di una matrice latino-americana che spesso è occasione di miopia culturale. Oltre tutte le polemiche, e Solanas è stato forse l'autore piú contestato dell'intero festival, l'assenza di compiacimento visivo, la sobrietà rivoluzionaria dell'immagine, rarefatta od eroica, potente o straziante, ci conduce a parlare di *Los hijos de Fierro* come di una tappa essenziale nel cinema dei nostri anni.

Quanto ai film nord-americani si segnalano soprattutto per l'emancipazione femminile che ha portato alla ribalta ben due registe: Claudia Weill di *Girlfriends* e Karen Arthur di *The Mafu Cage.*

Per *Girlfriends* persino Jacob ha pronosticato un roseo avvenire ed un pronto inserimento dell'autrice tra i futuri cacciatori di premi. Nata a New York, una vita nel teatro e nel documentario artistico, Claudia Weill è al suo primo film. Tra i suoi attori ricordiamo con particolare interesse Melanie Mayron e Anita Skinner. Una delle doti maggiori del film, girato interamente a New York, deriva da un sistema di ripresa sbrigliato, improvvisato in strada, come a suo tempo accadde al Brian De Palma di *Hi Mom.*

Tratto da un pièce teatrale (« Toi et tes nuages » di Eric Wepstahl) è *The Mafu Cage.* Là Arthur riporta nel cinema gli spazi chiusi e la tensione tutta psicologica del palcoscenico creando un'Africa della mente in cui filtra la violenza americana. Ottima presenza medianica diviene, in questo ruolo, quella di Karol Kane, una bruttina dall'aria fragile, con gli occhi sporgenti, ma assolutamente straordinaria nell'interpretazione. Poche parole infine per *The Scenic Route* di Mark Rappaport, presenzialista abbonato della "Quinzaine", ricordate *Local colour?*

Si parla dei rapporti nevrotici tra due donne, dei loro uomini, delle porte chiuse su strade piene di morte, del "fumetto" nel quale è condotta l'esistenza; un fumetto che si ribalta persino sulle pareti, riempite da gigantesche bandiere a stelle e strisce. Rappaport parla di « melodramma congelato ». Una definizione felice anche per la dose di ironia distillata abilmente nei cantucci nascosti. Ma del melodramma è venuto meno il quieto gioco della finzione: oggi dietro il fondale c'è sempre qualcuno con un coltello vero e Rappaport lo sa.

Nella sala adiacente a quella della "Quinzaine" si proiettano i film del giovane cinema francese; una scuola che continua a lasciarci perplessi. Produce a basso costo, favorisce il debutto, seduce con le buone intenzioni, sperimenta strade nuove a getto continuo; eppure delude. Secondo noi, vi campeggia troppo di frequente il dilettantismo culturale, mascherato sotto un saccente razionalismo che si fa bello di Pascal ed esalta

il cinema-saggio o il codice poetico. Non c'è poi da stupirsi se i grandi mercati della vendita capitalistica ne rigettano i prodotti e nei paesi socialisti si fanno orecchie da mercante.
Bastano questi elementi per dettare una condanna, specie ricordando che la Francia è uno dei pochi paesi che producono ancora cortometraggi (e qui ne abbiamo visti quasi venti)? Crediamo di no e crediamo che il difetto, se l'ipotesi è lecita, stia altrove. Sul piano produttivo incidono la disorganizzazione e gli scarsi legami con tematiche ed attori dello "star-system" (si pensi all'isolamento in cui è stato posto Boisset dopo il *Taxi mauve*). Sul fronte delle idee andrebbe invece combattuta una concezione culturale da iperuranio in cui anche la politica entra come semplice occasione speculativa. Solo la satira forza le consegne del salotto buono cui tanto assomiglia il cinema parigino, ma lo fa spesso con armi inadatte e rischia di ricadere nella farsa regionale.
Della rassegna di Cannes citeremo allora tre titoli con intenzione quasi provocatoria e senza voler chiudere in questo modo il discorso.
Esce dalla scuderia di Paul Vecchiali J.C. Guiguet, autore di *Les belles manières,* interpretato da Hélène Surgère e dedicato ad un ragazzo uscito di riformatorio per essere attanagliato nelle spietate e forse involontarie trappole della vita borghese. Fino al suo estremo rifiuto (il rogo della casa in cui era ospite) nel quale il regista definisce la sua capacità di fare politica a partire da convenzioni e consuetudini, riassumendo la lezione dei registi frequentati come assistente (Vecchiali, Rivette, Millet), senza perdere di vista una cifra personale.
Interessante anche *Zoo zero* di Alain Fleischer dove si rivedono, tra gli altri, Klaus Kinsky e Alida Valli. Si parla del ritorno all'indietro, dello sprofondarsi verso le origini, di una gabbia in cui sta rinchiusa l'innocenza, dello snobismo di mettere insieme il frack e un'arca senza bestiario con Noè a spasso. Il mondo si ripiega su se stesso, tutto sembra franare, incontrollabile, verso l'ultima vertigine. E poi che succede? Sarebbe un delitto anticiparlo.

Utopia
di I. Izami
(Francia)

Abbiamo lasciato per ultimo *Utopia* di I. Azimi che i francesi considerano un capolavoro e che invece i nostri critici censurano pesantemente. Sul set una rarefatta Dominique Sanda e Laurent Terzieff. Che cos'è utopia? Un'idea, un'isola, un suicidio, una speranza? Forse solo il viaggio nel nostro mondo, un *idillio* che si trasforma in coro sacro per la presenza conclusiva di quell'esercito di bambini che invade la spiaggia circondando il protagonista e rammentando l'inizio di *I cannibali* di Liliana Cavani. Che dire di questo film, ammalato di ricordi bressoniani, carico di poesia nascosta e decadente, forse troppo icastico per distendersi in espressione piena? Accusarlo di dovere troppo ad Antonioni? Di aver mal digerito Butor? Contestarlo come frutto di un cinema sperimentale che ha perso la motivazione e sta lí, a guardarsi nello specchio? Nonostante tutto ci è piaciuto e ne suggeriamo un'analisi piú attenta, proprio perché i fiori della sperimentazione sbocciano tardi.
Altrove si deve cercare il meno peggio ed accontentarsi dei bozzetti in costume o della commedia sofisticata come *Couleur chair* dove vanno in coppia l'eleganza patinata e lo nobismo estenuato. Citeremo *La fille*

de Prague avec un sac trop lourd di D. Jaeggi che rimanda al breve Polanski di *Due uomini e un armadio* e sembra quasi una festa in famiglia per appassionati di cinema.
Su livelli volonterosi si attestano *Genre masculin,* dedicato ad una storia di vecchi servita a dovere dall'irsuto istrionismo di Michel Galabru, e *Le paradis des riches* di P. Barge. Affascinante quanto isolato nel panorama della rassegna, *L'ombre et la nuit,* oratorio-monologo per un condannato a morte, realizzato con forte civismo ed un talento schivo ed ombroso da J.J. Lecomte.
Curioso ci pare *Passe montagne* di J.F. Stévenin, racconto di un viaggio e di un cambiamento; un tentativo di rifare il "road movie" sulle nostre montagne. L'arguzia ed i continui rimandi sono segni di buona tempra. Molto piú scontato il solito rimando tematico alla sorte dell'umanità, dell'uomo sempre incapace di essere uno solo, sempre falso (secondo Stévenin) quando si aggrega.

Tre film documento

Ci sembra inutile concludere con volonterosi suggerimenti e frettolosi bilanci. Già troppo si è fatto in sede di presentazione. Forse però anche nell'intenzione di isolare tre film particolarmente significativi da citare per ultimi, al di sopra delle rispettive collocazioni, è implicta una valutazione. Si tratta di tre opere-documento, di film che rappresentano il nostro tempo ben piú che un'astratta concezione di riuscita artistica. Ed è forse questo l'unico vero significato delle rassegne zeppe di film che ogni anno vediamo a Cannes: la capacità di registrare una nuova pulsazione del mondo verso i suoi traguardi, ancora ignoti, certo non ottimisti, ancora affascinanti.
Parliamo dunque di *Ocana, ritratto intermittente* realizzato nella nuova Spagna da Ventura Pons, di *Jubilee*, il primo (e forse ultimo) film punk, diretto da Dereck Jarman — era suo *Sebastiane* — e di *Renaldo and Clara* scritto, voluto, interpretato da Robert Zinnerman, in arte Bob Dylan. La parola fine l'abbiamo lasciata invece ad un documentario francese *Les anges dechus de la planète St. Michel* di Jean Schmidt. Quest'ultimo non è nemmeno un film di cui si possa parlare a Cannes; appartiene alla gente che lo ha vissuto e che forse vive ancora tra Montmartre e il quartiere latino. Per il suo valore di disperazione profetica, interpreta il nostro ultimo pensiero sul cinema.

Ocana
di V. Pons
(Spagna)

Ritratto monolitico, girato coi criteri del cinema-verità, *Ocana* è un bell'esempio di film a tutto tondo, articolato intorno ad un solo personaggio e deciso a sfaccettarlo e limarlo costantemente finché nulla rimane sbavatura o ambiguità. *Ocana* dimostra come la liberazione dalla dittatura sia spesso vissuta in Spagna (ritorna alla mente *Bilbao*) come liberazione dai tabú sessuali. Per dirla con una battuta, ieri Raymond Roussel, oggi Ocana.
Chi è costui? Un pittore, un omosesuale, un grande pubblicitario di se stesso, forse soltanto un uomo cui il mondo presta attenzione per la sua

arte fanfarona, per la sua capacità di parlare schietto, per lo scandalo che è gusto della provocazione. In questo senso il regista Pons non ha certo avuto bisogno di forzare i toni del suo cinema per ottenere uno spettacolo esattamente amalgamato e vivace. L'attore ha chiesto ed ottenuto fin dalle prime immagini la complicità della macchina da presa e su questo rapporto in cui verità e finzione si intrecciano costantemente, tutto il film si dipana con cadenze insolitamente naturali. Non parleremo di grande cinema, piú per una certa perplessità sugli assunti teorici che per il risultato ottenuto. Ché, da questo punto di vista, si può criticare poco: fin dall'inizio si è trascinati nel gioco del massacro, ilare e crudele, che Ocana accetta per deridere tutti ed essere da tutti sbeffeggiato. Senza pietà e senza cattiveria, oggi che si può parlare, dopo tanti anni di silenzio coatto. E che si parli a ruota libera, senza misure e spesso senza vera ragione, è un eccellente sintomo del grado di libertà della giovane democrazia spagnola in cui tutto è permesso perché poco di quello che viene detto ferisce a sangue.

Jubilee
di D. Jarman
(Gran Bretagna)

Perché proprio il movimento punk è al centro dell'irritante e divertente pellicola di Jarman (*Jubilee*), fatta per disgustare i saggi, per rallegrare gli spiriti disponibili, per esaltare i fanatici? *Jubilee* racconta la tormentata reincarnazione della regina Elisabetta, guidata da una fulgida presenza celeste, nella Londra attuale (o futuribile) dove non c'è piú posto conveniente per la grande imperatrice, se non alla testa dei ribelli punk. Tra mitra e spilloni, dove il sesso si confonde e viene esaltato nelle sue note di disgusto, Elisabetta vive inguainata in tute da motociclista alternando frustate ed amplessi. I poliziotti sono porci grufolanti che vanno abbattuti evirandoli e maciullandoli; le bande rivali sono mostri che talvolta si cambiano in angeli. Su tutto dominano le musiche di questa generazione incomprensibile. Dalle chitarre isteriche di Adam and the Ants, fino alle svenevolezze graffianti di Suzi Pinns e di Brian Eno.

E' difficile farsi un'opinione su *Jubilee*, perché il fenomeno marchia anche il prodotto cinematografico. O piace, o diverte, o fa schifo; che è poi quello che vogliono i punk. Si potrebbe ingabbiare il film assegnandolo a quella cultura della distruzione che si estinguerà con la moda. Ma per farlo bisognerebbe sopprimere la parte finale del film, i dialoghi di Elisabetta, quella luce che scolora lentamente e le parole — un vero, crudele, vaticinio sul mondo — che costituiscono un tratto di forte presa cinematografica e letteraria.

Ci pare piú sensato dire che l'opera ostenta uno sprezzo per la cultura tradizionale, smentito da brevi accenni come quella di chiamare Ariel il messaggero celeste; un film che fissa l'attualità e che si rende assente dalla storia. Ma dimenticare *Jubilee* ed uscire dalla sala è un atto di pericolosa miopia critica.

Renaldo & Clara
di B. Dylan
(U.S.A.)

Si dice che Bob Dylan appartiene ormai alla storia e che molti giovani di oggi non conoscono "masters of war". Se è cosí, si tratta di una mummia ben conservata ed il suo film, *Renaldo and Clara*, è molto di piú che un rilancio pubblicitario.

E' costruito su tre tempi strutturali, ma in realtà l'autore fa di tutto perché si intersechino e compongano una sola esistenza frammentata ed interiore, desolata ed ambigua. Joyce e Robbe Grillet vegliano come due cornacchie il cadavere di Dylan? Può darsi, ma il regista non li ha chiamati per fare i becchini.

Zinneman compone i frammenti dello specchio in cui si guarda ogni giorno il triste pagliaccio che fa spettacoli. Un clown che recita la triste canzone della vita, ogni sera vestito di biacca e ricordi, ammalato di camerini e sudore d'ascelle. Un clown che apre le quattro ore del monumentale film/spettacolo cantando le vie di Roma e la puzza di pesce delle trattorie da pochi soldi vicino al Colosseo.

E' un fatto privato, è un dialogo con se stessi? Non crediamo. Alla radice sta un'esigenza comunicativa, anche se ristretta a pochi, quelli che vogliono parlare e quelli che vogliono ascoltare. Come per Hurricane con la sua storia di campione del mondo di pugilato condannato ingiustamente al carcere; come per la folla di Harlem che commenta la vita ed il destino di quel pugile suonato che Dylan ha fatto conoscere in tutto il mondo.

Risultato? Un meccanismo affascinante, talmente affabulatorio da ricordare un poema barocco, intenso nel rapporto musica/immagine e che forse in Italia non vedremo mai per l'insipienza dei nostri circuiti, spaventati dalle quattro ore di durata e dalle grane di doppiaggio. Peccato.

Comme les anges déchus de la planète Saint Michel di J. Schmidt (Francia)

Ultime parole per *Comme les anges déchus de la planète St. Michel.* Il punto di partenza viene dalle statue dei diavoli e dei mostri che ornano i cornicioni di Nôtre Dame de Paris. Angeli caduti, dalle fattezze orrende, ma con la dolcezza propria agli sconfitti, questi mostri non pretendono pietà, non accarezzano i nostri sogni. E' manicheo persino amarli e, nello stesso tempo, chiamarli "mostri". Sono invece ammonimenti di una verità che rifiutiamo nella conciliante visione di un paradiso realizzato. Da questi cornicioni, dalle torri della chiesa si vede anche il "tout Paris". Tra l'altro Place St. Michel, fulcro di un'esistenza giovanile di emarginati e di cani rabbiosi intorno ai quali gravita il Quartier Latin. Gli angeli decaduti del Quartier sono simili a quelli delle piazze italiane. Voci che una macchina da presa ha raccolto forse un attimo prima della morte. Morte venuta per un'*overdose,* per un'iniezione di insulina mancata, per una lite frettolosa e furibonda. Gente sbandata e senza angeli custodi che non suonino le sirene e chiudano le porte; coalizzati a causa di uno sciopero di inquilini, per la lotta della casa, contro la speculazione edilizia. E poi di nuovo sulla strada, senza speranza. Schmidt ha raccolto queste voci con un'immediatezza agghiacciante e rende persino difficile restare in sala fino alla fine del film. Ci si sente colpevoli, e non solo per qualche minuto. Non ci sono proclami, né dichiarazioni ideologiche risapute, ma *Les anges dechus de la planète St. Michel* è forse il piú bel film di militanza politica venuto dopo il '68. E' anche il film piú disperato, il piú atroce. Chissà se la speranza sta dietro alle statue di pietra di Nôtre Dame?

I premi di Cannes

La Palma d'oro del XXXI festival di Cannes è stata assegnata a *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi (Italia).

Il Gran Premio Speciale della giuria a *Ciao maschio* di Marco Ferreri (Italia) e *The Shout* di Jerzy Skolimowski (Gran Bretagna). Il premio per la migliore attrice a Jill Clayburgh, per *Una donna tutta sola* di Paul Mazursky (U.S.A.) e a Isabelle Huppert, per *Violette Nozière* di Claude Chabrol (Francia), per il miglior attore a Jon Voight per *Coming Home* di Hal Ashby (U.S.A.). Il premio per la regia a Nagisa Oshima per *Ai no borei* (Giappone).

Il premio Camera d'oro, destinato ad un'opera prima, al regista americano Robert Young per *Alambrista*. Il premio della critica internazionale a *Czlowiek z marmur* di Andzrej Wajda (Polonia).

Il premio della « Settimana della critica » a *Miris Poliskog Cvca* di Szdjan Karanovic (Jugoslavia).

Il premio ecumenico è stato assegnato dall'O.C.I.C. (Ufficio cattolico internazionale del cinema) e Interfilm (Centro internazionale evangelico del film) a *L'albero degli zoccoli*.

La Palma d'oro per il miglior film di cortometraggio è stata atribuita a *La traversée de l'Atlantique à la Rame* di Jean François Laguionie (Francia). I due premi speciali della giuria sono stati attribuiti a *Oh, My Darling* di Borge Ring (Olanda) e a *The Doonesbury Special* di John e Faith Hubley e Garry Trudeau (U.S.A.).

I film di Cannes 1978

a) Lungometraggi

L'albero degli zoccoli — r., s., sc.: Ermanno Olmi - f. (Gevacolor): E. Olmi - **scg.:** Enrico Tovaglieri - **arr.:** Franco Gambarana - **c.:** Francesca Zucchelli - **mo.:** E. Olmi - **m.:** Johann Sebastian Bach e « Marcia turca », brano scelto dal « Don Giovanni » di Wolfgang Amadeus Mozart - **organista:** Fernando Germani - **int.:** Luigi Ornaghi (Batisti), Francesca Moriggi (Batistina, sua moglie), Omar Brignoli (Minek), Antonio Ferrari (Tuní), Teresa Brescianini (la vedova Runk), Giuseppe Brignoli (Anselmo), Carlo Rota (Peppino), Pasqualina Brolis (Teresina), Massimo Fratus (Pierino), Francesca Villa (Annetta), Maria Grazia Caroli (Bettina), Battista Trevaini (Finard), Giuseppina Sangaletti (sua moglie), Lorenzo Pedroni (il nonno Finard), Felice Cervi (Ustí), Brunella Migliaccio (Olga), Giacomo Cavalleri (Brena), Lorenza Frigeni (sua moglie), Lucia Pezzoli (Maddalena), Franco Pilenga (Stefano), Guglielmo Padoni (il padre di Stefano), Laura Locatelli (la madre di Stefano), Carmelo Silva (Don Carlo), Mario Brignoli (il padrone), Emilio Pedroni (il fattore), Vittorio Capelli (Friki), Pierangelo Bertoli (Secondo), Francesca Bassurini (suor Maria), Lina Ricci - **dp.:** Attilio Torricelli - **p.:** RAI-Radiotelevisione Italiana-Italnoleggio Cinematografico - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 170'.

Bravo maestro — r.: Rajko Grlic - **s., sc., d.:** R. Grlic, Srdjan Karanovic - **f.:** Zivko Zalar - **m.:** Branislav Zivkovic - **int.:** Rade Serbedzija, Aleksander Bercek, Bozidar Boban, Mladen Budiscak, Koraljka Hrs, Ante Vican, Zvonko Lepetic, Ivo Jurisa, Radojka Sverko - **p.:** Jadran Film-Croatia Film - **o.:** Jugoslavia, 1978 - **d.:** Jugoslavia Film - **dr.:** 99'.

The Chant of Jimmie Blacksmith — r.: Fred Schepisi - **asr.:** Ken Ambrose,

Greg Allen, David Tayles - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Thomas Keneally - **sc.:** F. Schepisi - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Ian Baker - **scg.:** Wendy Dickson - **arr.:** Mark Rochford, Jill Eden - **c.:** Bruce Finlayson - **mo.:** Brian Kavanagh - **m.:** Bruce Smeaton, eseguita dalla National Philharmonic Orchestra - **int.:** Tommy Lewis (Jimmie Blacksmith), Freddy Reynolds (Mort), Ray Barrett (Farrell), Jack Thompson (Rev. Neville), Angela Punch (Gilda Marshall), Steve Dodds (zio Tabidgi), Peter Carroll (McCready), Ruth Cracknell (signora Heather Newby), Don Crosby (Jack Newby), Elizabeth Alexander (Petra Graf), Peter Summer (Dowie Steed), Tim Robertson (Healey), Ray Metagher (Dud Edmonds), Brian Anderson (Hyberry), Jane Harders (signora Healey), Julie Dawson (Martha Neville), Jack Charles (Harry Edwards), Robyn Nevin (signora McCready), Greg Apps (Smith), Jillian Archer (giovane monaca), John Bowman (Mullett), Michael Carman (J.C. Thomas), Bill Charlton (Jones), Liddy Clarke (Kate), Matthew Crosby (Timmy Newby), Marshall Crosby (Peter Newb), Ian Gilmour (Eddie), Ken Grant (Wilson), John Jarret (Michaels), Mirvin Drake (Kelly), Lillie (Vera Newby), Rosie Lillie (Jane Newby), Justine Saunders (Nancy), Alexandra Schepisi (Baby Healey), Rob Steele (Claude Lewis), Barbara Wyndon (signora Morgan), Arthur Dignam, Bran Brown, Alan Hardy, Carlene Rogerson, Kevin Myles, Thomas Keneally, Terry McDermott, Ray Marshall, Zac Martin, Richard Ussher, Aileen Corpus Zona Dixon, Phemise Jonas, James Keneally, Hagar Laikburner, Lorraine Mafi, Wesley Williams - **d.:** Richard Brennan - **p.:** F. Schepisi per Film House-Australian Film Commission-Victoria Film Corporation-Hoyts Theatres - **pa.:** Roy Stevens - **o.:** Australia, 1978 - **d.:** 20th Century Fox - **dr.:** 122'.

Ciao maschio — r.: Marco Ferreri - **o.:** Italia-Francia, 1978 - **di.:** Fida Cinematografica.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1978, n. 4, p. 157.

Coming Home (Tornando a casa) — **r.:** Hal Ashby - **asr.:** Charles A. Meyers, James Bloom - **s.:** Nancy Dowd - **sc.:** Waldo Salt, Robert C. Jones - **f.** (Colore DeLuxe): Haskell Wexler - **scg.:** Michael Haller - **arr.:** George Gaines - **c.:** Ann Roth - **mo.:** Don Zimmerman - **m., ca.:** « Hey Jude », « Strawberry Fields » di John Lennon e Paul McCartney, eseguite da The Beatles; « Call on Me » di Deadric Malone, eseguita da Big Brother e The Holding Company; « Once I Was » di Tim Buckley, eseguita dall'autore; « Expecting to Fly » di Neil Young, « For What It's Worth » di Stephen Stills, eseguite da Buffalo Springfield; « Time Has Come Today », di The Chambers Brothers, eseguita dagli autori; « Just Like a Woman » di Bob Dylan, eseguita dall'autore; « Stave Me » di Aretha Franklin, Caroline Franklin, Curtis Ousley, eseguita da A. Franklin; « Follow » eseguita da Richie Havens; « Manic Depression » di Jimi Hendrix, eseguita dall'autore; « White Rabbit » di Grace Slick, eseguita da Jefferson Airplane; « Out of Time », « No expectations », « Jumpin' Jack Flash », « Rudy Tuesday », « Sympathy for the Devil » di Mick Jagger e Keith Richard; « My Girl » di William Robinson e Ronald White, eseguita da The Rolling Stones; « Bookends » di Paul Simon e Art Garfunkel, eseguita dagli autori; « Born to be Wild » di Mars Bonfire, eseguita da Steppenwolf - **int.:** Jane Fonda (Sally Hyde), Jon Voight (Luke Martin), Bruce Dern (capitano Bob Hyde), Robert Carradine (Billy Munson), Penelope Milford (Vi Munson), Robert Ginty (sergente Dink Mobley), Charles Cyphers (Pee Wee), Tresa Hughes (De Groot), Mary Jackson (Fleta Wilson), Olivia Cole (Corrine), Willie Tyler (Virgil), David Clennon (Tim), Arthur Rosenberg (Bruce), Lou Carello (Bozo), Mary Gregory (Martha Vickery), Beeson Carroll (capitan Earl DeLise), Bruce French (Dr. Lincoln), Richard Lawson (Pat), Kathleen Miller (Kathy DeLise), Rita Taggert (Johnson), Pat Corley (Harris), Tim Pelt (Jason), Claudie Watson (Bridges), Sally Frei (Connie), Gwen Van Dam (signora Harris), Jim Klein (Willie Malone), Stacy Pickren (Sophie), Ned Van Zandt, Dennis Rucker, Jonathan Banks, James Richardson, Tony Santoro, Tokyo Ernie, Raul Bayardo, James Kindelon, Joey Faustine, Kimberly Binion, Kirk Raymond, Bill Hale, Danny Trucker, Gary Downe, George Roberts, Bob Ott, Gar Lee Davis, Marc McClure, Ron Amador, Ken Augustine, Cornelius Austin, Rick Blanchard, John J. Britt, James Lane, Robert Murdock, Federico Orange, Edward Ramirez,

Robert Soto, Chris Sweeden, Albert Arena, James Williams, Robert Abatiell, Blane Baker, James Bennett, Don Boswell, Philip Brasile, Reynard Brooks, Jon Brown, Joe Burghadt, Albert Campos, Bridget Chancelor, Glen Christopher, John Crosson, Romeo Cuellar, Mary Elders, Everett Erickson, Mike Filippin, Adolf Flores, Bernie Folker, Wil Friedman, Robert Garrett, Reginald Gibson, Richard Gilbert, Jim Gleason, Gilbert Gunderson, John Hagelbert, Gary Lee Harris - **dp.**: Charles Mulvehill Spencer Quinn - **p.**: Jerome Hellmann per J. Hellman Enterprises-Jayne Productions - **pa.**: Bruce Gilbert - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: United Artists - **dr.**: 128'.

Człowiek z marmur (L'uomo di marmo) — **r.**: Andrzej Wajda - **asr.**: Krystyna Wajda - **asr.**: Krystyna Grochowicz, Witold Holtz, Leszek Tarnowski - **s.**, **sc.**: Aleksander Ścibor-Rylski - **f.** (Colore): Edward Kłosiński - **scg.**: Wojciech Majda, Maria Lubelska - **arr.**: Maria Osiecka-Kuminek - **c.**: Lidia Rzeszewska, Wiesława Krop-Konopelska - **mo.**: Halina Prigarowa, Maria Kalicińska - **m.**, **dm.**: Andrzej Korzyński - **ca.**: Jerzu Gerta, Zdzisław Gozdavy, Alfred Gradstein, Andrzej Nowikow, Franciszka Palki, Kazimierz Serocki, Wacłlaw Stepni, Tadeusz Sygietyński, Władyslaw Szpilman, eseguite da Polish Army Orchestra e Chorus, Mazowsze State Song e Dance Company, Czejanda Choir - **narratori**: Mieczyslaw Grabka, Andrzej Seweryn - **int.**: Jerzy Radziwiłowicz (Mateusz Birkut), Krystyna Janda (Agnieszka), Tadeusz Łomnicki, Jacek Łomnicki (Jerzy Burski), Michael Tarkowski (Wincenty Witek), Piotr Cieślak (Michalak), Wieslaw Wójcik (la segretaria Jodła), Krystyna Zachwatowicz (Hana Tomczyk), Magda Teresa Wójcik (l'editore), Bogusław Sobczuk (il direttore dei programmi televisivi), Leonard Zajaczkowski (l'operatore), Jacek Domanski, Irena Laskowska, Zdzislaw Kozien, Wieslaw Drzewicz, Zazimierz Kaczor, Ewa Zietek, Elzbieta Borkowska, Edmund Karwanski, Henryk Łapinski, Jerzy Moniak, Irena Oberska, Zbigniew Płoszaj, Juliusz Roland, Maciej Rayzache, Danuta Stalińska, Grzegorz Skurski, Zdzisław Szymborski, Mariusz Świgoń, Krystyna Wolańska, Andrzej Wyretowicz - **dp.**: Barbara Pec-Ślesicka, Alina Klobukowska, Andrzej Smulski, Elzbieta Kozłowska, Janusz Dziumowicz, Waldemar Król - **pe.**: B. Pec-Ślesicka - **p.**: A. Wajda per PRF "Zespoly Filmowe"-Zespól "X" - **o.**: Polonia, 1976 - **dr.**: 165' (fuori concorso).

Despair — v. **Reise ins Licht, Eine**

A Dream of Passion — **r.**: Jules Dassin - **asr.**: Lakis Antonakos, Yannis Diamantopulos, Manuella Pavlidi, Panos Papaioannu - **s.**: basato sulla versione in greco moderno di Minos Volonakis di « Medea » di Euripide - **sc.**: J. Dassin - **f.** (Eastmancolor): George Arvanitis - **scg.**, **c.**: Dionyssis Fotopulos - **mo.**: Georges Klotz - **m.**: Yannis Markopulos - **int.**: Melina Mercouri (Maya), Ellen Burstyn (Brenda Collins), Andreas Vutsinas (Kostas), Despo Diamantidu (Maria), Dimitris Papamichael (Dimirris/Jason), Yannis Voglis (Edward), Phaedon Georgitsis (Ronny), Betty Valassi (Margaret), Manos Katrakis (Creon), Anthi Kariofili, Olympia Tolika, Rea Fortuna, Mary Chinari, Katerina Burlu, Alexandra Pandelaki, Natasha Tsakarisianu, Sofia Sfiroera, Stella Yeromitsu, Eleni Georgiadu, Mariana Kontalu, Vicky Grammatica, Fotimi Filosofu, Mina Negreponti (il coro greco), Andreas Philipidis (Stathis), Irene Emirza (Diana), Panos Papaioannu (Manos), Anna Thomaidu (Emma), Alexis Solomos (Dr. Pavlidis), Kostas Arzoclu, Nicos Galiatos, Olympia Papaduka, Litsa Vaidu, Sayvas Axiotis, Freddi Germanos, Stefanos Vlachos, Aleka Katselli, Rita Lambrinu - **d.**: Stefanos Vlachos - **p.**: Dassin per Brenfilm, Ginevra/Melinafilm, Atene - **o.**: Svizzera-Grecia, 1978 - **d.**: ITC - **dr.**: 110'.

Ecce Bombo — **r.**: Nanni Moretti - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: CIDIF.

V. recensione di Piero Sola in « Bianco e Nero » 1978, n. 4, p. 134 e altri dati a p. 159.

Egy erkölcsös éjszaka (t.l.: Una notte molto morale) — **r.**: Károly Makk - **s.**: basato su un romanzo di Sándor Hunyady - **sc.**, **d.**: István Örkeny, Peter Bácso - **f.**: János Toth - **scg.**: Tamas Vayer - **mo.**: György Sivó - **m.**: Fucik, Chopin, Fall, Erkel, Forrai, Major, Johann Strauss, Offenbach, Jacobi, Delibes - **arrang.**: Tamas P. Balassa - **int.**: Iren Psota, Margit Makay, György Cserhalmi, György Tarjan, Carla Romanelli - **p.**: Studio Dialog - **o.**: Ungheria, 1977 - **d.**: Hungarofilm - **dr.**: 99'.

L'empire de la passion/Ai no borei — **r.**: Nagisa Oshima - **s.**: basato sulla biografia di Itoko Nakamura, scritta da Takashi Nagatsuka - **sc.**: N. Oshima - **f.** (Eastmancolor): Yoshio Miajima - **scg.**: Jusho Toda - **mo.**: Keiichu Uraoka - **m.**: Toru Takemitsu - **int.**: Kazuko Yoshiyuki (Seki), Tatsuya Fuji (Toyoji), Takahiro Tamura (Gisaburo), Takuzo Kawatani (ispettore Hotta), Akiko Koyama (la signora), Taiji Tonoyama (Toichiro), Sumie Sasaki (Odame), Eizo Kitamura (il droghiere), Masami Hasegawa (Oshin), Kenzo Kawarazaki (il giovane maestro), Takaaki Sugiura (Denzo) - **dp.**: Shigeru Wakatsuki - **p.**: Anatole Dauman per Argos Films, Parigi/Oshima Productions, Tokyo - **o.**: Francia-Giappone, 1975 - **d.**: Argos Films - **dr.**: 105'.

Fedora (Fedora) — **r.**: Billy Wilder - **asr.**: Wieland Liebska, Stavros Kaplanidis, Jean-Patrick Constantini, Don French - **s.**: basato sul romanzo « Crowned Heads » di Thomas Tryon - **sc.**: B. Wilder, I.A.L. Diamond - **f.** (Eastmancolor): Gerry Fisher - **scg.**: Robert Andre - **arr.**: Charles Merangel - **c.**: Charlotte Flemming - **mo.**: Fredric Steinkamp, Stefan Arnsten - **m.**: Miklós Rózsa - **int.**: Marthe Keller ("Fedora" [Antonia Sobryanski]), William Holden (Barry Detweiler), Hildgard Kneff (contessa Sobryanski), José Ferrer (dr. Vando), Mario Adorf (direttore dell'albergo), Michael York e Henry Fonda (se stessi), Frances Sternhagen (Miss Balfour), Hans Jaray (conte Sobryanski), Gottfried John (Kritos), Stephen Collins (Barry Detweiler, a 25 anni), Arlene Francis (radiocronista TV), Jacqhes Marry (usciere), Christine Müller (Antonia da bambina), Ellen Schwiers (bambinaia), Ferdy Mayne (direttore del « Leda e il Cigno »), Peter Capell (direttore de « L'ultimo valzer »), Bob Cunningham (assistente direttore), Christoph Kuenzler (Clerk), Mary Kelly (Gladys), Elma Karlowa, Panos Papadopulos, Rex McGee - **pe.**: Helmut Jedele, Lutz Hengst - **p.**: Billy Wilder per Geria Film - Bavaria Atelier in associazione con Société Française de Production - **pa.**: I.A.L. Diamond - **o.**: Germania Occ., 1978 - **di.**: Linea C.I. - **dr.**: 113'.

The Last Waltz (L'ultimo valzer) — **r.**: Martin Scorsese - **asr.**: Jerry Grandey, James Quinn, Linda McMurray - **f.** (Colore DeLuxe): Michael Chapman - **scg.**: Boris Leven - **arr.**: Anthony Mondell - **mo.**: Yeu-Bun Yee, Jan Roblee - **coordinatore m.**: Sonny J. Olivera - **mo. m.**: Ken Wannberg - **ca.**: « Don't Do It » di Holland, Dozier e Holland, eseguita da The Band; « Theme from The Last Waltz », « Up on Cripple Creek », « Shape I'm In », « It Makes No Difference », « Stagefright, « The Night They Drove Old Dixie Down », Chest Fever », « Ophelia » di Jaime Robbie Robertson, eseguite da The Band; « The Weight » di J.R. Robertson, eseguita da The Staples e The Band; « Evangeline » di J.R. Robertson, eseguita da Emmylou Harris e The Band; « Old Time Religion », eseguita da The Band; « Genetic Method » di Garth Hudson, eseguita da The Band; « Sip the Wine » di Rick Danko eseguita dall'autore; « Who Do You Love » di Eugene McDaniels, eseguita da Ronnie Hawkins; « Such a Night » di Malcolm J. Repennach, eseguita dal Dr. John; « Helpless » di Neil Young eseguita dall'autore; « Dry Your Eyes » di J.R. Robertson, eseguita da Neil Diamond; « Coyote » di Joni Mitchell, eseguita dall'autore; « Mystery Train » di Sam Philips e Herman Parker, eseguita da Paul Butterfield; « Mannish Boy » di Melvin London, Elias McDaniel, M. Morganfield, eseguita da Muddy Waters; « Further On Up the Road » di Vinton Veasey e Don Robey, eseguita da Eric Clapton; « Caravan » di Van Morrison, eseguita dall'autore; « Forever Young » di Bob Dylan, eseguita dall'autore; « Baby Let Me Follow You Down » del Rev. Blind Gary Davis, eseguita da B. Dylan; « I Shall Be Released » di B. Dylan, eseguita da B. Dylan, The Band, Ringo Starr, Ron Wood - **int.**: The Band [Rick Danko, Levon Helm, Garth Hudson, Richard Manuel, Robbie Robertson], Bob Dylan, Joni Mitchell, Neil Diamond, Emmylou Harris, Neil Young, Van Morrison, Ron Wood, Muddy Waters, Eric Clapton, The Staples, Ringo Starr, Dr. John, Ronnie Hawkins, Paul Buterfield, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti, Martin Scorsese, Jim Gordon, Tom Marlone, Howard Johnson, Jerry Hay, Richard Cooper, Charlie Keagle, Larry Packer - **dp.**: Melvin D. Dellar - **pe.**: Jonathan Taplin - **p.**: Robbie Robertson per Last Waltz Productions

- **pa.**: Steven Prince - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: United Artists - **dr.**: 117' (fuori concorso).

V. recensione di Ermanno Comuzio in questo fascicolo a p. 217.

Die linkshändige Frau (t.l.: La donna mancina) — **r.**: Peter Handke - **asr.**: F.C. Maye, Peter Jungk - **s., sc.**: P. Handke - **f.** (Eastmancolor): Robby Müller - **c.**: Domenica Kaesdorf - **mo.**: Peter Przygodda - **m.**: Johann Sebastian Bach - **int.**: Edith Clever (la donna), Bruno Ganz (Bruno), Angela Winkler (Franziska), Markus Mühleisen (Stefan), Bernhard Minetti (il padre della donna), Bernhard Wicki (l'editore), Rüdiger Vogler (l'attore), Michel Lonsdale, Inès de Longchamps, Philippe Caizergues, Gérard Depardieu, Nicolas Novikoff, Janine Holt, Hanns Zischler, Simone Benmussa, Erica Kralik, Walter Greinert, Sam Cuzelin, M. Boré, René Kalisky, Mechthild Kalisky - **dp.**: Nora Petrossian - **p.**: Wim Wenders per Road Movies Filmproduktion-W. Wenders Produktion - **pa.**: Joachim von Mengershausen - **o.**: Germania Occ., 1977 - **d.**: Artificial Eye - **dr.**: 113'.

Midnight Express (Fuga di mezzanotte) — **r.**: Alan Parker - **asr.**: Ray Corbett, David Wimbury, Kieron Phipps - **s.**: basato sul racconto-dossier di Billy Hayes e William Hoffer - **sc.**: Oliver Stone - **f.** (Eastmancolor): Michael Seresin - **scg.**: Evan Hercules - **c.**: Milena Canonero - **mo.**: Gerry Hambling - **m.**: Giorgio Moroder - **ca.**: « Istanbul Blues » di David Castle - **int.**: Brad Davis (Billy Hayes), Randy Quaid (Jimmy Booth), John Hurt (Max), Irene Miracle (Susan), Bo Hopkins (Tex), Paolo Bonacelli (Rifki), Paul Smith (Hamidou), Norbert Weisser (Erich), Mike Kellin (signor Hayes), Franco Diogene (Yesil), Michael Ensign (Stanley Daniels), Gigi Ballista (il giudice), Kevork Malikyan (l'accusatore), Peter Jeffrey (Ahmet), Zanninos Zanninou (detective turco), Tony Boyd (Aslan), Michael Yannatos (il traduttore), Ahmed El Shenavi (Negdir), Dimos Starenios (venditore di biglietti), Joe Zammit Cordina, Yasfar Adem, Raad Rawi, Vic Tablian - **dp.**: Garth Thomas, Richard Green - **pe.**: Peter Guber - **p.**: Alan Marshall, David Puttnam per Casablanca Film Works-Columbia - **o.**: Gran Bretagna, 1978 - **di.**: Ceiad Columbia - **dr.**: 121'.

Moi laskovity i niejnie zver — **r.**: Emil Lotianu - **s.**: basato su un racconto di Anton Čechov - **sc.**: E. Lotianu - **f.**: A. Petritski - **m.**: Evghenij Doga - **int.**: Galina Belaeva, Oleg Yankovski, Kirill Lavrov, Svetlana Toma, Grigori Grigoriou, Leonid Markov - **p.**: Mosfilm - **o.**: U.R.S.S., 1978 - **dr.**: 117'.

Molière — **r.**: Ariane Mnouchkine - **asr.**: Elie Chouraqui, Claire Lusseyran - **s.**: A. Mnouchkine - **sc.**: Many Barthod - **d.**: A. Mnouchkine, Myrrah Donzenac - **f.** (Colore): Bernard Zitzermann - **scg.**: Guy-Claude François - **c.**: Daniel Ogier - **mo.**: Françoise Beloux, Ziva Postek - **m.**: René Clémencic - **int.**: Philippe Caubère (Molière), Josette Derenne (Madeleine Béjart), Brigitte Catillon (Armande Béjart), Armand Delcampe (Poquelin, il padre di Molière), Odile Cointepas (Marie Cressé, la madre di Molière), Jean Dasté (il nonno Cressé), Marie-Françoise Audollent (Forest), Jean-Claude Penchenat (Luigi XIV), Roger Planchon (Colbert), Mario Gonzales (Lulli), Yves Gourville (principe de Conti), Louba Guertchikoff (Marie Hervé), Daniel Mesguish (Philippe d'Oréans), Serge Coursan (Dufresnes), Daina Lavarenne (signora Dufresne), Norbert Journo (du Parc), Lucia Bensasson (Thérèse du Parc), Nicole Félix (Catherine de Brie), Clémence Massart (Marotte), Gérard Hardy (D'Assoucy), Jean-Claude Bourbault (Louis Béart), Claude Merlin (Joseph Béjart), Françoise Jamet (Geneviève Béjart), Jonathan Sutton, Anne Demeyer, Georges Bonnaud, Maurice Chevit, Roger Weber, Patrick Floersheim, Sylvain Levignac, Maxime Lombard, Jean Carmet, Jacques Villeret e la compagnia del Théâtre du Soleil - **dp.**: Nicole Carmet - **pe.**: Les Films du Soleil et de la Nuit - **p.**: Les Films 13-Les Film du Soleil et de la Nuit - **pa.**: Michel Bernede - **o.**: Francia, 1978 - **di.**: Italnoleggio Cinematografia - **dr.**: 260'.

Los ojos vendados — **r., s., sc.**: Carlos Saura - **f.** (Colore): Teo Escamilla - **scg.**: Antonio Belizon - **mo.**: Pablo G. Del Amo - **so.**: Bernardo Menz - **int.**: Geraldine Chaplin (Emilia), José Luis Gomez (Luis), Xabier Elorriaga (Manuel), André Falcon (l'avvocato), Lola Cardona (la zia), Manuel Guitan (lo zio), Carmen Maura (l'infermiera), e gli attori del gruppo teatrale C.E.T. - **dp.**: Primitivo Alvaro - **pe.**: Claude Pierson, Tony Molière - **p.**: Elias Querejeta - **o.**: Spagna, 1978 - **dr.**: 111'.

Pretty Baby (Pretty Baby) — **r.**: Louis Malle - **asr.**: John M. Poer, Don Heitzer - **s.**: Polly Platt, L. Malle - **sc.**: P. Platt - **f.** (Metrocolor): Sven Nykvist - **scg.**: Trevor Williams - **arr.**: Jim Berkey - **c.**: Mina Mittelman - **mo.**: Suzanne Fenn - **m.**: Jerry Wexler, eseguita al piano da Bob Greene - **int.**: Keith Carradine (Bellocq), Susan Sarandon (Hattie), Brooke Shields (Violet), Frances Faye (Nell, la "Madama"), Antonio Fargas (il pianista), Barbara Steele (Josephine), Matthew Anton (Red Top), Diana Scarwid (Frieda), Mae Mercer (Mosebery), Seret Scott (Flora), Cheryl Markowitz (Gussie), Susan Manskey Fanny), Laura Zimmerman (Agnes), Miz Mary (Odette), Don Hood (Alfred Fuller), Pat Perkins (Ola Mae), Von Eric Thomas (Nonny), Sasha Holliday (Justine), Lisa Shames (Antonia), Henry Braden (Harry), Patrick M. Burke (il cliente di Fanny), C.C. Courtney (l'ufficiale di marina), Joe Catalavetto (il cliente di Hattie), Philip H. Sizeler (il senatore), Don K. Lutenbacher (il primo cliente di Violet), Hobe May, Gerrit Graham - **p.**: L. Malle per Paramount - **pa.**: P. Platt - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: C.I.C. - **dr.**: 112'.

El recurso del metodo — **r.**: Miguel Littin - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Alejo Carpentier - **sc.**: M. Littin, Régis Debray, M. Littin - **f.** (Panavision): Ricardo Aronovich - **scg.**: Pedro Garcia Espinosa, Eric Simon - **c.**: Edith Vesperini, Lucile Donay - **mo.**: Ramm Aupart, François Bonnot - **m.**: Léo Brower - **int.**: Nelson Villagra (il presidente), Kathy Jurado (la ragazza messicana), Alain Cuny (l'accademico), Maria Adelina Vera (Ofelia), Salvador Sanchez (Peralta), Ernesto Gomez Cruz (Cholo), Reynaldo Miravalle (Hoffman), Raul Pomares (Galvan), Idelfonso Tamayo (Miguel Estatua), Gabriel Retes (lo studente), Ignacio Retes (Martinez) - **p.**: Michèle Ray-Gavras per Conacine, Messico/ICAIC, Cuba/K.G. Productions, Francia - **o.**: Messico-Cuba-Francia, 1978 - **d.**: Gaumont - **dr.**: 188'.

Eine Reise ins Licht/Despair — **r.**: Rainer Werner Fassbinder - **asr.**: Harry Baer, Stefen Zurcher - **s.** basato sul romanzo « Otchayanie » di Vladimir Nabokov - **sc.**: Tom Stoppard - **f.** (Eastmancolor): Michael Ballhaus - **scg.**: Herbert Strabel, Jochen Schumacher - **c.**: Dagmar Schauberger - **mo.**: Reginald Beck - **m.**: Peer Raben - **int.**: Dirk Bogarde (Hermann Hermann), Andréa Ferreol (Lydia Hermann), Volker Spengler (Ardalion), Klaus Löwitsch (Felix Weber), Alexander Allerson (Mayer), Bernhard Wicki (Orlovius), Peter Kern (Müller), Gottfried John (Perebrodov), Adrian Hoven (ispettore Schelling), Roger Fritz (ispettore Braun), Hark Bohm (il dottore), Voli Geiler (la signora), Hans Zander (fratello di Muller), Y Sa Lo (Elsie), Liselotte Eder (segretaria), Armin Meier, Gitti Diamal, Ingrid Caven, Isolde Barth - **pe.**: Lutz Hengst - **p.**: Peter Märthesheimer per NF Geria-Bavaria, Monaco/SFP, Parigi - **o.**: Germania Occ.-Francia, 1978 - **d.**: Gala - **dr.**: 119'.

Los restos del naufragio — **r., s., sc., d.**: Ricardo Franco - **f.**: Cecilio Paniagua - **scg.**: José Antonio de la Guerra - **mo.**: Guillermo S. Maldonato - **m.**: David Thomas - **int.**: Fernando Fernán Gomez, R. Franco, Angela Molino, Alfredo Mayo, Felicidad Blanc, Luis Ciges, Montserrat Salvador - **p.**: Promociones Aura S.A.-Producciones Mon-Vel, Madrid/Institut National de l'Audio-visuel, Parigi - **o.**: Spagna-Francia, 1978 - **d.**: Producciones Aura-INA - **dr.**: 100'.

The Shout (L'australiano) — **r.**: Jerzy Skolimowski - **asr.**: Kip Gowans, Arnold Schukes, Peter Waller - **s.**: basato su un romanzo di Robert Graves - **sc.**: Michael Austin, J. Skolimowski - **f.** (Eastmancolor): Mike Molloy - **scg.**: Simon Holland - **c.**: David Paddon - **mo.**: Barrie Vince - **m.**: Anthony Banks, Michael Rutherford - **int.**: Alan Bates (Charles Crossley), Susannah York (Rachel Fielding), John Hurt (Anthony Fielding), Robert Stephens (il capo medico), Tim Curry (Robert Graves), Julian Hough (il vicario), Nick Stringer (Cobbler), Carol Drinkwater (la moglie di Cobbler), John Rees (l'ispettore), Susan Wooldridge (Harriet), Colin Higgins, Jim Broadbent, Peter Benson - **dp.**: Joyce Herlihy - **p.**: Jeremy Thomas per Recorded Picture Company-National Film Finance Corporation-Rank - **pa.**: Michael Austin - **o.**: Gran Bretagna, 1978 - **d.**: Rank - **dr.**: '86.

Spirale — **r., s., sc.**: Krzysztof Zanussi - **f.**: Edward Klosinski - **scg.**: Tadeusż Wilbut - **m.**: Wojciech Kilar - **int.**: Jan Nowicki, Maja Komorowska, Zofia Kucowna, Aleksander Bardini, Jan Swiderski - **p.**: Films Polski-Entreprise de réalisation de Films "Ensembles Cinématographiques"-Ensemble "Tor" - **o.**: Polonia, 1978 - **d.**: Films Polski - **dr.**: 90'.

An Unmarried Woman (Una donna tutta sola) — **r.**: Paul Mazursky - **asr.**: Terry Donnelly, Tom Kane - **s., sc.**: P. Mazursky - **f.** (Movielab, Colore DeLuxe): Arthur Ornitz - **scg.**: Pato Guzman - **arr.**: Edward Stewart - **c.**: Albert Wolsky - **mo.**: Stuart H. Pappé - **m.**: Bill Conti - **int.**: Jill Claybourgh (Erica Benton), Alan Bates (Saul Kaplan), Michael Murphy (Martin Benton), Cliff Gorman (Charlie), Pat Quinn (Sue), Kelly Bishop (Elaine), Lisa Lucas (Patti Benton), Linda Miller (Jeannette), Andrew Duncan (Bob), Daniel Seltzer (Dr. Jacobs), Matthew Arkin Phil), Penelope Russianoff (Tanya), Novella Nelson (Jean), Raymond J. Barry (Edward), Ivan Karp (Herb Rowan), Jill Eikenberry (Claire), Michael Tucker (Fred), Chico Martinez (Cabbie), Clint Chin (cameriere cinese), Paul Mazursky (Hal), Donna Perich (Sophie), Ultra Violet (Lady MacBeth), Ken Chapin, Tom Elios, Karen Ford, Alice J. Kane, Pamela Meunier, Vincent Schiavelli, Paul Jenkins, Meg Mazursky - **dp.**: Terry Donnelly - **p.**: Paul Mazurski, Tony Ray per 20 Century Fox - **o.**: U.S.S., 1977 - **di.**: 20th Century Fox - **dr.**: 124'.

Violette Nozière (Violette Nozière) — **r.**: Claude Chabrol - **asr.**: Philippe Delarbre, Brice Defer-Auboyneau - **s.**: basato sul libro di Jean-Marie Fitère - **ad.**: Odile Barski - **sc.**: O. Barski, Hervé Bromberger, Frédéric Grendel - **f.** (Eastmancolor): Jean Rabier - **scg.**: Jacques Brizzio - **arr.**: Robert Christides - **c.**: Pierre Nourry - **mo.**: Yves Langlois - **m.**: Pierre Jansen - **ca.**: « Parlez-moi d'amour » di J. Lenoir, eseguita da L. Boyer; « Où sont tous mes amants? » di Charles Vandair, eseguita da Frehel; « Complainte de Violette Nozière » da Cachan; « L'ajacienne » di Jacobini, cantata da Dominique Zardi - **int.**: Isabelle Huppert (Violette Nozière), Jean Carmet (Baptiste Nozière), Stéphane Audran (Germaine Nozière), Mario David (il direttore della prigione), Bernadette Lafont (la compagna di cella di Violette), Lisa Langlois (Maddy), Jean-François Garreaud (Jean Dabin), Philippe Procot (Vésine Larue), Bernard Alane (il giovane Pinguet), Albert Augier (il magistrato), Serge Bento (il direttore dell'ospedale), Suzanne Berthois (la guardia della prigione), Micheline Bourday (signora Oinguet), Zoé Chauveau (Zoé), Jean-Pierre Coffe (Dr. Déron), Dora Doll (signora Mayeul), Jean-François Dupas (l'ispettore ai Champs-De Mars), François-Eric Gendron (l studente), Grégory Germain (il musicista negro), Florence Guerfy (Il balia), Raoul Guylad (il vecchio), Henri-Jacques Huet (il commissario Guilleaume), Bernard Lajarrige (M. de Pinguet), Fabrice Luchini (Camus), François Maistre (M. Mayeul), Fréderique Tirmont (l balia), Priscilla Saillard (Violette da bambina), Emmanuele Stochl (una giovinetta), Didier Valmont (Serry), Maurice Vaudaux (Willy), Guy Hoffman (il giudice), Jean Dalmain (Emile), Jacqueline Alexandre, Francine Cornu, Jacqueline Pierreux, Jean-Marie Arnoux, Gilbert Servien, Francis Terzian, Roland Travers, Serge Berry, Henri Attal, Brigitte Defrance, Michel Duplaix, Marius Laurey, Rudy Lenoir, Sylvie Moreau, Jean-Claude Monteils, Francine Olivier, Bernard Papineau, Jean Paredès, Bruno Rozenker, Dominique Zardi, Carine François, Benoît Ferreux, Odile Barski, Marco Pauly Louise Chevalier, Jean Depusse, Jeanne Herviale, Jean Cherlian, Jacqueline Jako-Mica - **dp.**: Francis Pelties, Roger Plaisance - **p.**: Eugène Lepicier per Filmel-FR3, Parigi/Denis Héroux per Cinévidéo, Montreal - **o.**: Francia-Canada, 1977 - **d.**: Curzon - **dr.**: 122'.

Who'll Stop the Rain (I guerrieri dell'inferno) — **r.**: Karel Reisz - **asr.**: Arne Schmidt, Jerry Sobul, Jesus Marin - **s.**: basato sul romanzo « Dog Soldier » di Robert Stone - **sc.**: Judith Rascoe - **f.** (Technicolor): Richard H. Kline - **scg.**: Dale Hennesy, Augustin Ytuarte, Dianne Wager - **arr.**: Robert de Vestel, Enrique Estevez - **c.**: William Theiss - **mo.**: Chris Ridsdale, Mark Conte, Carlos Puente Portillo - **m.**: Laurence Rosenthal - **ca.**: « Philodelphia Fillies » di Jim Mundy, eseguita da Del Reeves; « Put a Little Love in Your Heart » di Jimmy Holiday, Randy Myers, Jackie De Shannon [Sharon Lee Dain], eseguita da J. De Shannon; « American Pie » di Don McLean, eseguita dall'autore; « I'll Step Down » di Sid Tepper e Roy C. Bennett, eseguita da Slim Whitman; « Hey Tonight », « Who'll Stop the Rain », « Proud Mary » di John C. Fogerty, eseguite da Creedence Clearwater Revival; « Gimme Some Loving » di Steve Winwood, Muff Winwood, Spencer Davis, eseguita da The Spencer Davis Group; « Golden Rocket » di Hank Snow, eseguita dall'autore - **int.**: Nick Nolte (Ray Hicks), Tuesday Weld (Marge Converse), Michael Moriarty (John Converse), Anthony Zerbe (Antheil), Richard

Masur (Danskin), Ray Sharkey (Smitty), Gail Strickland (Charmian), Charles Haid (Eddie Peace), David Opatoshu (Bender), James Cranna (Gerald), Timothy Blake (Jody), Joaquin Martinez (Angel), Shelby Balik (Janey), Jean Howell (Edna), José Carlos Ruiz (Galindez), John Durren (Alex), Bobby Kosser (Himmy), Wings Hauser (autista dei marines), Jonathan Banks (un marittimo), Michael Bair (l'uomo cieco), Derrel Maury (il soldato), Jan Burrell (la madre), Stuart Wilson (il padre), James Gavin (il pilota dell'elicottero), Bill Cross (radio-operatore) - **dp.:** Sheldon Schrager, Alberto Ferrer, Steven C. Jaffe - **p.:** Herb Jaffe, Gabriel Katzka per The Dog Soldiers Co. - United Artists - **pa.:** Roger Spottiswoode, S. Schrager - **o.:** U.S.A., 1978 - **d.:** United Artists - **dr.:** 126'.

b) cortometraggi

L'Affaire Bronswik — r., s., sc.: Robert Awad, André Leduc - **d.:** R. Awad - **f.:** Richard Moras, Jacques Avoine, Raymond Dumas, Simon Leblanc - **m.:** Alain Clavier, Karl du Plessis, Don Douglas - **int.:** Antoine Aouad, Marcel Bissonnette, Roger Blais, Jean-Paul Bourassa, Louise Chase, Victor Jobin, Marcel Lapierre, Nancy Marson, André Poirier, Hélène Vernier, Jamillie Aouad, Marcelle Bissonnette, Yves Bonin, Guy L. Cote, Marcel Denicourt, Jean-Michel Labrosse, Paul Lessard, Irène Paquette, Marcel Thibault, Vladimir Wilken - **p.:** Office National du Film du Canada - **o.:** Canada, 1978 - **dr.:** 23'.

Christmas Morning — r., s., sc.: Tiernan MacBride - **f.:** Seamus Corcoran - **m.:** Paul Brady - **int.:** Godfrey Quigley, Don Foley, Patrick O'Neill, Paul Brennan, Paul Wilson - **p.:** AOF Productions Ltd - **o.:** Irlanda, 1978 - **dr.:** 7'.

The Doonesbury Special — r.: John e Faith Hubley, Garry Trudeau - **s., sc., d.:** G. Trudeau - **f.:** F. Hubley, G. Trudeau - **m.:** Jimmy Thudpucker - **p.:** The Hubley Studio - **o.:** U.S.A., 1978 - **d.:** Pyramidfilms - **dr.:** 16'.

Letter to a Friend — r., s., sc.: Sonia Hofmann - **f.:** Jeff Bruer - **an.:** S. Hofmann - **m.:** Nick Lyon - **p.:** S. Hofmann-Creative Development Branch-Australian Film Commission - **o.:** Australia, 1978 - **dr.:** 8'.

Maladie — r., s., sc., d.: Paul Vecchiali - **f.:** Georges Strouve - **m.:** Roland Vincent - **p.:** Diagonale - Cinéma-Télévision - **o.:** Francia, 1978 - **dr.:** 11'.

Oh My Darling — r.: Borge Ring - **f.:** Wim van Beelen - **m.:** B. Ring - **p.:** Nico Crama - **o.:** Olanda, 1978 - **dr.:** 7'.

The Oriental Nightfish — r.: Ian Emes - **m.:** Linda McCartney, Les Wings - **p.:** MPL Communications Limited - **o.:** Gran Bretagna, 1978 - **dr.:** 3'.

Les petits serpents d'or — r.: Anna Maria Tatò - **f.:** Luciano Tovoli - **m.:** Luciano Berio, cantata dal soprano Cathy Berberian - **p.** A.M. Tatò - **o.:** Italia, 1978 - **dr.:** 14'.

La traversée de l'Atlantique à la Rame — r., f.: Jean-François Laguionie - **s., sc.:** J.-F. Laguionie, Gaspari - **m.:** Pierre Alrand - **p.:** Mediane Films - **o.:** Francia, 1978 - **dr.:** 25'.

Uj Lakok — r., s., sc.: Liviusz Gyulai - **f.:** Maria Nemenyi - **m.:** il complesso Kolinda - **p.:** Studio Pannonia - **o.:** Ungheria, 1978 - **d.:** Hungarofilm - **dr.:** 9'.

Un certain regard

Aika hyva ihmesky — r.: Rauni Mollberg - **sc.:** R. Mollberg, Veikko Korkala, Seppo Heinonen - **f.:** Hannu Petomaa - **m.:** Harry Tuominen, Asser Fagerstrom - **int.:** Raili Veivo, Martti Kainulainen, Toivo Makel, Risto Salmi, Asko Sarkola, Eila Pehkonen, Ossi Aronen - **p.:** Artic Filmi OY - **o.:** Finlandia, 1977 - **dr.:** 127'.

Alyam Alyam — r., sc., f.: Ahmed el Maanouni - **m.:** Nass El Ghiwane - **int.:** famiglie contadine del Marocco - **p.:** Centre Cinématographique Marocain - **o.:** Marocco, 1978 - **dr.:** 90'.

Un balcon en forêt — r.: Michel Mitrani - **s.:** basato su un racconto di Julien Gracq - **ad., sc., d.:** M. Mitrani, Roger Boussinot - **f.** (Eastmancolor): Charlie Gaeta - **scg.:** Claude Lenoir - **c.:** Huguette Chasseloup - **mo.:** Claude Frechede, Catherine Chouchan - **so.:** Paul Granger, Norbert Garcia - **int.:** Humbert Balsan (tenente Grange), Aina Walle (Mona), Yves Afonso (Olivon), Serge Martina (Hervouet), Jacques Vileret (Gourcuff), Jacques Charby (capitano Varin), Bernard Crommbey (tenente Levaud), Laurent Vercelleto (tenente, addetto ai carri armati), Paulette Frantz (signora Tranet), Isabelle Duby (Julia), Laurence Lignière (Mariette), François Dyrek (Vignaud), Michel Delahaye (il colonnello), Alexandre Crecq, Gérard Dauzat, Lucien Charbonnier, Louis Flevetz, Marc Audier, Alexandre Rignault, Guy Dhers, Bernard Bireau, Pierre Koulack, Christian Van Cau, Désiré Didier - **p.:** Antenne 2 - **o.:** Francia, 1978 - **d.:** Gaumont - **dr.:** 155'.

Coronel Delmiro Gouveia — r.: Geraldo Sarno - **sc.:** Orlando Senna, G. Sarno - **f.:** Lauro Escorel Filho - **scg.:** Anisio Medeivras - **m.:** J. Lins - **int.:** Rubens De Falco, Nildo Parente, Jofre Soares, Sura Berdichevski, José Dumont, Isabel Riberro, Magalhaes Graca, Alvaro Freire - **p.:** G. Sarno - **o.:** Brasile, 1978 - **dr.:** 90'.

Le dossier 51 — r.: Michel Deville - **asr.:** Rosalinde Damamme - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Gilles Perrault - **ad., sc., d.:** G. Perrault, M. Deville - **f.** (Colore): Claude Lecomte - **mo.:** Raymonde Guyot - **m.:** Franz Schubert - **arrang.:** Jean Schwarz eseguito da Marie-Françoise Bucquet e Alain Meunier - **int.:** François Marthouret (Dominique Auphal/51), Claude Mercault (Liliane Auphal/52), Philippe Rouleau (Philippe Lescarre/52 bis), Nathalie Juvet (Marguerite Marie), Pierre Mailland (Stéphane), Julie Amour Rossini (Elodie), Christophe Malavoy (l'agente di Marguerite Marie), Françoise Beliard (Sylvie Mouriat), Jenny Cleve (747), Roger Planchon (Esculape I), Isabelle Ganz (la seduttrice), Corinne Cleve (l'invalida), Jean-Michel Dupuis (l'agente di sicurezza 8446), Hubert Buthion (il presidente dell'associazione degli allievi anziani), Yan Brian (il banchiere), Clovis Maunoury (l'attore), Michel Fortin (il vivaista), Bernard Salvage (padre Poulignon), Liliane Gaudet (Simone Derelle), Pierre Londiche (l'agente di Simone Derelle), Sabine Glaser (Pamela), Françoise Lugagne (signora Auphal), Anna Prucnal (Sarah Robski), Uta Taeger (Esculape II), Jean Dautremay (Esculape II), Daniel Mesguich (Esculape IV), Didier Sauvegrain (Pylos), Jean Martin (Vénus), Laszlo Szabo (l'agente di Sarah Robski), Gérard Dessalles (Brauchite), Jacques Zabor (Rossignat), Pierre Meyrand - **dp.:** Michel Fauré - **pe.:** Philippe Dussart - **p.:** Ph. Dussart per Elefilm-S.F.P.-Maran Film - **o.:** Francia, 1978 - **dr.:** 118'.

Grand Hôtel Des Palmes — r.: Memé Perlini - **sc.:** M. Perlini, Nicola Garrone - **f.:** Gianfranco Trasunto - **scg.:** Antonello Aglioti - **mo.:** Francesco Malvestito - **m.:** Alvin Curran - **int.:** Antonello Aglioti, Bettina Best, Vittorio Vitalo - **p.:** RAI-TV - **o.:** Italia, 1978 - **dr.:** 112'.

Hitler, ein Film aus Deutschland — r., sc.: Hans Jurgen Syberberg - **f.:** (Colore): Dietrich Lohmann - **m.:** R. Wagner, G. Mahler, L. v. Beethoven, G. Verdi, R. Strauss, J. Haydn - **int.:** Heinz Schubert, André Heller, Harry Baer, Peter Kern, Helmut Lange, Rainer V. Artenfels, Peter Moland; Martin Sperr, J. Buzalski, Peter Luhr - **p.:** TMS Film - Germania Occidentale, 1977 - **dr.:** 440'.

Koko le gorille qui parle — r., s., sc., comm.: Barbet Schroeder - **f.** (Colore): Nestor Almendros, Ned Burgess - **mo.:** Dominique Auvray, Denise de Casabianca - **m.:** Guta Cattoni, Maris Embiricos - **int.:** Koko (il gorilla), Saul Kitchener (il direttore dello zoo di San Francisco), Carl Pribram (il professore della neuro), Roger Fouts (lo psicologo), Penny Patterson - **dp.:** Margaret Menegoz - **p.:** Films du Losange - **o.:** Francia, 1978 - **dr.:** 84'.

Naapet — r.: Guenrikh Malian - **s.:** Rachia Kochara - **sc.:** G. Malian - **f.:** Sergeu Israelian - **mo.:** A. Melconian - **m.:** Arutiunian - **int.:** Soss Sarkis-

sian, Mguer Mukretchian, Galla Noventz, Vroir Panoian, Gouj Manukian, S. Babaian - **p.**: Armenfilm - **o.**: U.R.S.S., 1977 - **dr.**: 100'

Ocana — **r.**: Ventura Pons - **sc.**: Ocana, V. Pons - **f.**: Lucho Poirot - **mo.**: Valeria Sarmiento - **m.**: popolare Mozarbe, Juanita Reina, improvvisazioni di « Tenora » eseguite da Aureli Vila - **int.**: Ocana - **p.**: P.C. Teide, Prozesa, Joseph Maria Forn - **o.**: Spagna, 1978 - **dr.**: 83'.

Die Ruckkehr des alten Herrn, — **r.**, **sc.**: Vojtech Jasny - **f.**: Igor Luther - **mo.**: Herta Pischinger - **m.**: Jan Novak - **int.**: Attila Hörbiger, Wolfang Gasser, Evelyn Opela, Hanny Schygulla, Boris Hanreich, Joachim Rohrer, Louise Martini - **p.**: Filmstudio Salzburg GesmbH - **o.**: Austria, 1978 - **dr.**: 45'.

Semaine internationale de la critique française

Alambrista — **r.**: Robert Young - **ar.**: Jay Dranck - **s.**, **sc.**, **f.**: R. Young - **scg.**: Lilly Kilvert - **mo.**: Paul Jager - **m.**: Michael Martin - **int.**: Domingo Ambriz (Roberto), Trinidad Silva (Joe), Linda Gillin (Sharon), Ludevina Mendez Salazar (la ragazza di Roberto), Maria Guadalupe Chavez (la madre di Roberto), Dennis Harris (il fratello di Sharon), Ned Beatty (lo sfruttatore americano), Julius Harris, Edward Olmos (gli acolizzati), Maria Elena Delgado (la donna nell'ufficio delle poste), Maurice Green (il camionista), John Sandoval (il padre di Roberto), Rafaela Cervantes de Gomez, Felix Cedano, Edward Lopez, Jerry Hardin, Salvator Martinez, Felix Jose Alvarez, Alfred Alvernaz, Virgi-Evelyn Chieko Saito, Tom Tar, Gabriel Segura, Paul Berrones, George Smith, nia Bachicha, Lily Alvarez, Jesus Rodriguez - **p.**: Michael Hausman, Irwin W. Young per Hans-Bobwin Production - **o.**: U.S.A., 1978 - **dr.**: 90'.

Die Frau Gegenüber — **r.**: Hans Noever - **ar.**: Janusch Kozminski - **sc.**: H. Noever e Elvira del Boca - **f.**: (Bianco e nero): Walter Lassally - **scg.**: Harold Waistnage, Edgar Hinz - **mo.**: Christa Wernicke - **m.**: Robert Eliscu - **int.**: Petra Maria Grühn, Franciszeck Pieczka, Jody Buchmann, Agnès Dünneisen, Brigitte Mira, Herbert Weilhbach, Madeleine Kristl, Horst Nowack, Jiri Menzel - **dp.**: Kurt Noack - **pe.**: Elvira Senft - **p.**: D.N.S. Films Munich - **o.**: Germania Occ., 1978 - **dr.**: 90'.

Jarha Fi Lhaite — **r.**: Jillali Ferhati - **ar.**: Farida Benlyazid - **sc.**: J. Ferhati - **f.**: Ahmed el Mannouni - **mo.**: Amélie Cabral - **m.**: Jil Jilala, Eve Martial - **mix.**: Paul Bertault - **int.**: Jillali Fehrati, Ahmed Fehrati, Bachir Skiredj, Ahmed Boudaoudi, Ghita Ben Abdeslam, Larbi Yacoubi, Olga Abrego, Aicha Thami - **p.**: Farida Benlyazid/Kamar Film/Centre Cinématographique Marocain - **o.**: Marocco, 1978 - **dr.**: 87'.

Jubilee — **r.**: Derek Jarman - **asr.**: Guy Ford - **s.**, **sc.**: D. Jarman, James Whealey - **f.** (Colore): Peter Middleton - **scg.**, **c.**: Cristopher Hobbs - **mo.**: Nick Barnard - **m.**: Brian Eno - **ca.**: « Right to Work » eseguita da Chelsea; « Paranoia Paradise » eseguita da Wayne County e Electric Chairs. « Love in a Void » eseguita da Siouxsie e Banshees; « Jerusalem », « Rule Britannia » eseguite da Suzi Pims, arrangiamento di Danny Beckermann e Will Malone; « Wargasm in Pornotopia », arrangiamento di Amilcar e G. Ford - **int.**: Jenny Runacre (Bod/Regina Elisabetta I), Little Nell (Crabs), Toyah Willcox (Mad), Jordan (Amyl), Termine Demoriane (Chaos), Ian Charleson (Angel), Karl Johnson (Sfinge), Linda Spurrier (Viv), Neil Kennedy Max), Orlando (Borgia Ginz), Wayne County (Lounge Lizard), Richard O'Brien (John Dee), David Haughton (Ariel), AdamAnt (Kid), William Nerrow (Maurice), Helen Wellington-Lloyd, Claire Davenport, Donald Dunham, Barney James, Iris Fry, Joyce Windso, Quinn Hawkins, Lindsay Kemp e la Troupe, Ulla Larson-Styles, Howard Malin, Gene October, The Slits, Prudence Walters, Luciana Martinez - **dp.**: Mordecai Schreiber - **p.**: H. Malin e James Whaley per Whaley-Malin Productions-Megalovision Presentation - **o.**: Gran Bretagna, 1978 - **dr.**: 103'.

Miris Poljskog Cveca — **r.**: Srdjan Karanovic - **ar.**: Dragan Kresoja - **sc.**: S. Karanovic, Rajko Grlic - **f.** (Colore): Zivko Zalar - **scg.**: Miomir Denic, Miljen

Kljakovic - **mo.:** Branka Ceperac - **m.:** Zoran Simjanovic - **int.:** Ljuba Tadic, Aleksandar Bercek, Olga Spiridonovic, Sonja Divac, Bogdan Diklic, Mrgud Radovanovic, Branko Cvejic, Ceda Petrovic, Mica Ostojic-Trofrtaljca, Hari Jackson - **p.:** Centar Film - **o.:** Jugoslavia, 1977 - **dr.:** 99'.

En och en — v. schede della « Quinzaine des réalisateurs »

Per questa notte — r.: Carlo Di Carlo - **o.:** Italia, 1977.

V. recensione di Renato Ghiotto in questo fascicolo a p. 219.

Roberte — r.: Pierre Zucca - **ar.:** Philippe Rony - **s.:** basato sul romanzo « La révocation de l'édit de Nantes » di Pierre Klossowski - **sc.:** P. Zucca, P. Klossowski - **f.:** Paul Bonis - **scg.:** Max Berto - **mo.:** Nicole Lubtchansky - **m.:** Eric Demarsan - **int.:** Denise Morin Sinclaire, Pierre Klossowski, Barbet Schroeder, Michel Berto, Alfred Kern, Martin Loeb, Juliet Berto, Faiza Toumi, Jean Louis Comolli, Jean Tourlier, Daniel Schmidt, Fabielle Arel, Jérome Zucca. - **dp.:** Hubert Niogret - **p.:** Filmoblic - **o.:** Francia, 1977 - **dr.:** 100'.

Quinzaine des réalisateurs

Alicia en la España de las Maravillas — r.: Jordi Feliu - **s.:** liberamente ispirato al romanzo di Lewis Carroll - **sc.:** Jesus Borras, Antoni, Colomer, Jordi Feliu - **f.:** Raú Perez Cubero - **mo.:** Teresa Alcocer, Guillermo S. Maldonado - **m.:** Joan Pineda - **int.:** Miccia Ros, Silvia Aguilar, Montserrat Mostoles, Concha Bardem - **p.:** Roda Films/Jordi Feliu - **o.:** Spagna, 1977/78 - **dr.:** 86'.

Bilbao (La chiamavano Bilbao) — **r., s., sc.:** J.J. Bigas Luna - **f.** (Panoramica, Technicolor): Pedro Aznar - **scg.:** Carlos Riart - **mo.:** Anatasi Rinos - **m.:** Iceberg - **int.:** Angel Jove (Leo), Maria Martin (Maria), Isabel Pisano (Bilbao), Francisco Falcon (Pimps), Pepita Llunell (la zia), Jordi Torras (lo zio) - **p.:** Figaro Films - Ona Films (Barcellona) - **o.:** Spagna, 1978 - **dr.:** 95'.

Chuvas de Verao — r.: Carlos Diegues - **sc.:** C. Diegues - **f.** (Technicolor): José Meteiros - **mo.:** Maïr Tavares - **int.:** Jofré Soares, Rodolfo Arena, Cristina Ache, Luiz Antonio, Paolo Cesar Pereio, Miriam Pires - **p.:** Alter Filmes Ltd. - **o.:** Brasile, 1977 - **dr.:** 93'.

En och en (Noi due una coppia) — **r.:** Erland Josephson, Ingrid Thulin, Sven Nykvist - **s., sc.:** E. Josephson - **f.** (Panoramica, Colore): S. Nykvist - **mo.:** Peter Falk - **m.:** Sallinen (Sinfonia 1), Palestrina (Messa Brevis) - **int.:** E. Josephson (Dan), I. Thulin (Ylva), Björn Gustafsson (Henrick), Sven Lindberg, Torsten Wahlund, Fillie Lyckow, Dora Söderberg, Torsten Lillicrona, Jonas Bergström, Anna Dufua, Martin Lefwert, Rufus Lidman - **p.:** E. Josephson, S. Nykvist-Sandrews-Sweden Film Institute - **o.:** Svezia, 1978 - **di.:** Medusa Distribuzione - **dr.:** 90'.

Gamin — r., sc.: Ciro Duran - **f.:** Luis Cuesta - **mo.:** Ciro e Joyce Duran - **m.:** Francisco Zumaque - **int.:** bambini, attori non professionisti - **dp.:** Claude Antoine (per la S.N.D.) - **p.:** Institut Nationale de l'audivisuel, UNO Ltda. (Bogota) - **o.:** Colombia-Francia, 1977-78 - **dr.:** 110'.

The Getting of Wisdom — r.: Bruce Beresford - **sc.:** Eleonor Witcombe - **f:** (Colore): Don Mc Alpine - **mo.:** William Anderson - **int.:** Susannah Fowle, Barry Humphries, John Waters, Patricia Kennedy, Sheila Helpmann, Hilary Ryan - **p.:** Southern Cross Films PTY (Philipp Adams) - **o.:** Australia, 1977 - **dr.:** 100 mn. 35'.

Girlfriends (Girl Friends) — **r.:** Claudia Weill - **asr.:** David Streit - **s.:** C. Weill, Vicki Polon - **sc.:** V. Polon - **f.** (Panoramica, Colore): Fred Murphy - **scg.:** Patrizia von Brandestein - **c.:** Bonnie Daziel, Jody Coy-Cooper, Susan Becker - **mo.:** Suzanne Pettit - **m.:** Michael Small - **ca.:** « My Spanish Doll », « You and I Were Meant for Love » di Tom Griffith - **composizione poetica:** « I Have a War with My Mother » di Honor Moore, recitata da Anita Skinner - **int.:**

Melaine Mayron (Susan Weinblatt), Eli Wallach (Rabbi Gold), Adam Cohen (Mitzvah), Anita Skinner (Anne Munroz), Jean De Baer (Terry), Christopher Guest (Eric), Nancy Mette (Denise), Ken McMillan (Cabbie), Bob Baladan (Martin), Albert Rogers (il parrucchiere), Gina Rogak (Julie), Amy Wright (Ceil), Jane Anderson (impiegato del ricevimento), Russell Horton (direttore fotografia), Ted Lambert (il figlio del rabbino), Tania Berezin (la moglie del rabbino), Regina David (l'impiegata al ricevimento del rabbino), Kathryn Walker (l'impiegata al ricevimento di Carpel), Roderick Cok (Carpel), Viveca Lindfors (Beatrice), Kristofer Tabori (Charlie), Stacey Lomoe-Smith (Rebecca) Norma Mayron (signora Weinblatt), Mike Kellin (Abe) - **dp.:** Jan Saunders, Monty Diamond - **p.:** C. Weill, J. Saunders per C. Weill-New York State Council on the Arts-The National Endowment for the Arts-Creative Artist Public Service Program-American Film Institute - **pa.:** Pat Churchill, Lilly Kilvert - **o.:** U.S.A., 1978 - **d.:** Columbia-EMI-Warner - **dr.:** 88'.

V. giudizio di Alberto Farassino (Locarno '78) in questo fascicolo a p. 204.

Der Hauptdarsteller — r.: Reinhard Hauff - **sc.:** Christel Buschmann, R. Hauff - **f.** (Colore): Franck Brühne - **mo.:** Stefanie Wilke - **m.:** Klaus Doldinger - **int.:** Mario Adorf, Vadim Glowna, Michael Schweiger, Hans Brenner, Rolf Zacher - **p.:** Bioskop Film Gmbh. e Co. - **o.:** Germania Occ., 1977 - **dr.:** 88'.

Los hijos de Fierro — r., sc.: Fernando Ezequiel Solanas - **f.** (Bianco e Nero): (mancano i nomi di tutti i collaboratori, attori compresi, perché il regista ha voluto assumere in proprio ogni responsabilità, date le vicissitudini delle riprese) - **p.:** Little Bear Productions - **o.:** Argentina (ma figura come coproduzione R.F.A.-Francia), 1972-73-77 - **dr.:** 134'.

Insiang — r.: Lino Bocka - **sc.:** Mario O'Hara - **f.** (Technicolor): Conrado Baltazar - **int.:** Hilda Koronel, Mona Lisa, Ruel Vernal, Marlon Ramirez - **p.:** Mary Posa - **o.:** Filippine, 1977 - **dr.:** 95'.

Maternale — r., sc.: Giovanna Gagliardo - **f.** (Technicolor): Giuseppe Lanci - **mo.:** Roberto Perpignani - **m.:** Stelvio Cipriani e altri - **int.:** Carla Gravina, Anna Maria Gherardi, Francesca Muzio, Marino Masé, Bendetta Fantoli - **p.:** Coop. AATA/Pantheon Film 1° - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** televisiva (RAI-TV) - **dr.:** 90'.

The Mafu Cage — r.: Karen Arthur - **asr.:** Stuart A. Gross, Bart Patton - **s.:** basato sul lavoro teatrale « Toi et tes nuages » di Eric Westphal - **scg.:** Don Chastain - **f.** (Metrocolor): John Bailey - **scg.:** Conrad E. Angone - **affreschi:** Roger Landry - **c.:** Nani Yee Grenell - **mo.:** Carol Littleton - **m.:** Roger Kellaway - **esecutori:** R. Kellaway, Edgar Lustgarten, Gene Cipriano, George Calusdian, Ron Krasinski, Jules Chaikin - **int.:** Lee Grant (Ellen Carpenter), Carol Kane (Cissy Carpenter), Will Geer (Zom), James Olson (David Eastman), Will Sherwood (Will), Budar (Mafu) - **dp.:** Stuart A. Gross - **pe.:** K. Arthur - **p.:** Diana Young per Clouds Productions - **o.:** U.S.A., 1977 - **dr.:** 103'.

Oka Oorie Katha — r.: Mrinal Sen - **sc.:** M. Sen, Mohit Chattopadhyaya - **f.:** K.K. Mahatan - **mo.:** Gangadhar Naskar - **m.:** Vijay Raghava Rao - **int.:** Veseduva Rao, Mamama Shankar, Narayana Rao - **p.:** Parandhma Reddy - **o.:** India, 1977 - **d.:** 116.

Renaldo & Clara — r., s., sc.: Bob Dylan - **d.:** Sam Shepard - **f.** (Metrocolor): David Myers, Paul Goldsmith, Howard Alk - **c.:** Linda Thomases - **mo.:** B. Dylan, H. Alk - **m.:** « Havah Nagilah »; « Sonata per pianoforte in mi minore », opera 27 n. 2 di Ludwig van Beethoven; « Tuscarora Indian Dance »; « Waltz », opera 69 n. 2 di Frédéric Chopin; « Romance », opera 28 n. 2 di Robert Schumann; « Harmonium Improvisation » di B. Dylan, eseguita dall'autore; « Eight Miles High » di Harold Clark, Roger McGuinn, David Crosby, eseguita da R. McGuinn - **ca.:** « When I Paint My Masterpiece », « Isis », « A Hard Rain's A-Gonna Fall », « I Want You », « What Will Your Do When Jesus Comes? », « It Ain't Me Babe », « She Belongs to Me », « It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry », « If You See Her Say Hello », « One Too

Many Mornings », « One More Cup of Coffee », « Sara », « Patty's Gone to Laredo », « Sad-eyed Lady of the Lowlands », « Tangled Up in Blue » di B. Dylan, eseguite dall'autore; « Little Moses » di Bert A. Williams, Earle C. Jones, « Kaw-liga » di Hank Williams, « People Get Ready » di Curtis Mayfield, « Hurricane », « Romance in Durango » di B. Dylan, Jacques Levy, « House of the Rising Sun », eseguite da B. Dylan; « Just Like a Woman » di B. Dylan, eseguita dall'autore e da Ronee Blakley; « Never Let Me Go » di Joseph C. Scott, eseguita da B. Dylan e Joan Baez; « Knockin on Heaven's Door » di B. Dylan, eseguita dall'autore, R. Blakley e Joan Baez; « Diamonds and Rust » di J. Baez, « Suzanne » di Leonard Cohen, eseguite da J. Baez; « Songs of Innocence » di William Blake, Allen Ginsberg, « Kaddish » eseguite da Allen Ginsberg; « Need a New Sun Rising » di R. Blakley, eseguita dall'autore; « Mama's Lament », « God and Mama » di Mama Maria Frasca, « Cucurrucucu Paloma » di Tomas Mendez, eseguita da M.M. Frasca; « Fast Speaking Woman » di Anne Waldman, eseguita dall'autrice; « Chestnut Mare » di R. McGuinn e J. Levy, eseguita da R. McGuinn; « Salt Pork West Virginia » di William Tennyson jr., « Mule Skinner Blues » di George Vaughn e Jimmie Rodgers, eseguite da Jack Elliott; « Ballad in Plain D » di B. Dylan, eseguita da Gordon Lightfoot; « Time of the Preacher » di Willie Nelson, eseguita dall'autrice; « Willkommen » di J. Kander e F. Ebb, eseguita da M. Will; « In the Morning » di Barry Alan Gibb, eseguita da Hal Frazeir; « Hollywood Waltz » di Bernie Leadon, Tom Leadon, Don Henley e Glenn Frey, eseguita da The Eagles; « Catfish » di B. Dylan e Jacques Levy, eseguita da Bob Stoner; « In the Pines » di Shelby Darnell e Ester van Scriver, da Huddie Ledbetter; « Everything's Coming Up Roses » di Jule Styne e Stephen Sondheim; « South Coast » di Lillian Bos Ross, Sam Eskin e Richard Dehr; « Chanson d'amour » di Alan Gerber e Jim Zeller; « Good Love Is Hard to Find » di N. Albright; « The Water Is Wide » di R. McGuinn - **int.:** Bob Dylan (Renaldo), Sara Dylan (Clara), Joan Baez (la donna in bianco), Ronnie Hawkins (Bob Dylan), Ronee Blakley (signora Dylan), Jack Elliot (Longheno de Castro), Harry Dean Stanton (Lafkezio), Bob Neuwirth (Tortilla), Mel Howard (Ungatz), Allen Ginsberg (il padre), David Mansfield (il figlio), Jack Baran (il camionista), Helena Kallianiotes, Rubin « Hurricane » Carter, Scharlet Rivera, Mama Maria Frasca, Mad Bear, Roger McGuinn, David Blue e Joni Mitchell (se stessi), Rob Stoner (il musicista), Ruth Tyrangiel (la sua ragazza), Steven Soles (Ramon), Mick Ronson (la guardia di sicurezza), Anne Waldman, Denise Mercedes e Linda Thomases (le suore di carità), Sheila Shotton (la signora della CBC), Kevin Clossley (il pianista), Larry Sloman (il giornalista), Hal Frazier (il cantante), André Bernard Tremblay (Maurice), Arlo Guthrie (il mandolinista), Claudia Carr (la danzatrice), i soci della piantagione di Plymouth nel Massachussets (i pellegrini), T-Bone Burnett, M. Will, Sam Shepard, Howie Wyeth, Luther Rix, Dominic Paulo, Roberto Flac - **dp.:** Jack Baran, Michael Ahern - **p.:** Lombard Street Films - **pa.:** Mel Howard - **o.:** U.S.A., 1977 - **dr.:** 232' (fuori concorso).

Il regno di Napoli — r., s.: Werner Schroeter - **sc.:** Wolf Wodrotschek, Gerardo D'Andrea - **f.** (Technicolor): Thomas Mauch - **mo.:** Ursula West, W. Schroeter - **m.:** Roberto Pregadio - **int.:** Romeo Giro, Antonio Orlando, Tiziana Ambretti, Maria Antonietta Riegel, Cristina Donadio, Dino Mele, Renata Zamengo, Liana Trouché, Layra Sodano, Raoul Gimonez, Margareth Clementi, G. D'Andrea, Ida di Benedetto, Percy Hogan - **p.:** Geissler Film, Monaco/P.B.C., Roma - **o.:** Germania Occ.-Italia, 1978 - **di.:** P.B.C.-Drai - **dr.:** 125'.

A Santa Aliança — r., sc.: Eduardo Geada - **f.** (Technicolor): Manuel Costa E. Silva - **mo.:** E. Geada - **m.:** Pedro Osorio - **int.:** I. Apollini, Lia Gama, Henrique Viana, Helena Isabel, Paulo Duarte, José de Castro, David Silva - **p.:** Institut Portugais du Cinema - **o.:** Portogallo, 1975-77 - **dr.:** 110'.

The Scenic Route — r., sc.: Mark Rappaport - **f.:** Fred Murphy - **mo.:** Mark Rappaport - **int.:** Randy Danson, Marilyn Jones, Kevin Wade - **p.:** M. Rappaport **o.:** U.S.A., 1977 - **dr.:** 76'.

Susetz (Rockinghorse) — r.: Yaky Yosha - **s.:** basato sul romanzo omonimo

di Yoram Kaniuk - **sc.**: Y. Yosha, Y. Kaniuk, Yoel Kaminisky, Shmuel Kraus - **f.** (Technicolor): Ilan Rosemberg - **mo.**: Yaky Yosha - **m.**: Shmuel Kraus - **int.**: Shmuel Kraus, Gedalia Besser, Arik Lavi, Jozi Katz, Miriam Gavrieldi, Miriam Bernstein-Cohen, Levana Finkelstein - **p.**: Susetz Ltd. - **o.**: Israele, 1977 - **d.**: 83'.

I vecchi e i giovani — r.: Marco Leto - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Luigi Pirandello - **sc.**: M. Leto, Renzo Rosso - **f.**: (Technicolor) Safai Teherani - **mo.**: Giuseppe Giacobino - **m.**: Egisto Macchi - **int.**: Stéphanie Beacham, Alain Cuny, Bekim Fehmiu, Gabriele Ferzetti, Leonard Mann, Stefano Satta Flores - **dp.**: Enzo Giulioli - **p.**: Filmalpha - **d.**: Rai-Tv (rete 2) - **o.**: Italia, 1977-78 - **dr.**: 161'.

Perspectives du cinéma français

L'amour et son absence — r., sc.: Yves Yaneck - **f.**: Jean Lou Aleandre - **mo.**: Michel Perez - **m.**: Caravelli - **int.**: Jean Montagne, Anne Stell, Jacques Roehrich, Françoise Meyrels - **p.**: Allociné - **dr.**: 20' - 16 mm.

Analytique; un meurtre — r., sc.: Laurent Cugny - **f.**: J. Claude Vicquery - **mo.**: Christophe Loizillon - **p.**: G.R.E.C. - **dr.**: 18' - 16 mm.

Aventure avec Louis II — r.: Gérard Stérin - **s.**: « Wanda » di Sacher-Masoch - **sc.**: G. Stérin - **f.**: Jean François Robin - **mo.**: M.J. Audiard - **m.**: Orlando Gibbars - **int.**: Elisabeth Tamarès, Didier Sandre - **p.**: I.N.A./ Copra Films - **o.**: Francia, 1978 - **dr.**: 16'.

Les belles manières — r., sc.: Jean Claude Guiguet - **f.** (Technicolor): Georges Strouve - **mo.**: Paul Vecchiali - **int.**: Hélène Surgère, Emmanuel Lemoine, Martine Simonet, Hervé Duhamel - **p.** Diagonale/Le Kremlin Bicêtre - **o.**: Francia, 1978 - **dr.**: 90'.

Cartes postales — r.: Philippe Rigout - **sc.**: Jessica Saraf, P. Rigout - **mo.**: Dominique Habans - **m.**: Alain Roizenblat - **p.**: AFTI/IDF - **dr.**: 11'.

Cauchemar blanc — r.: Aline Issermann - **sc.**: F. Giraud - **mo.**: I.N.A. - **m.**: Gedahlia Tazartes - **p.** I.N.A. - **dr.**: 15' - 16 mm.

Chaotilop — r., sc.: Jean Louis Gros - **f.**: Alain Didier-Jean - **mo.**: J.L. Gros - **m.**: Nicolas Frize - **p.**: L'oeil en Boite - **dr.**: 15'27.

Comme les anges dechus de la planète Saint Michel — r., sc.: Jean Schmidt - **f.**: Roland Bernard - **mo.**: Sabine Mamou - **m.**: Philippe Sissman - **int.**: Emarginati e grandi delinquenti - **p.**: L'Atelier - **o.**: Francia, 1978 - **dr.**: 93'.

Couleur chair — r., sc.: François Weyergans - **f.**: Ricardo Aronovich - **mo.**: F. Weyergans, Emanuelle Castro, Sophie Taticheff - **int.**: Verouska, L. Terzieff, Jorge Donn, Dennis Hopper, Bianca Jaegger - **p.**: Les Films de maintenant/ Buffalo Films/ I.N.A. - **dr.**: 110'.

En l'autre bord — r.: Jérôme Kanapa - **sc.**: J. Kanapa, Catherine Zins - **f.**: Jean Monsigny - **mo.**: Catherine Zins - **int.**: Toto Bissainthe, Raymond Bussières, Françoise Lebrun, Macha Meril, Jocelyne Bita - **p.**: Dimage - **d.**: S.N.D. - **dr.**: 100'.

Une époque romantique — r., sc., f.: Roberte Raéa - **mo.**: Catherine Zins - **m.**: Philippe Leroux - **int.**: Thérèse Lyotard, Jean Benguigui, Valérie Mairesse - **p.**: Z Productions - **o.**: Francia 1978 - **dr.**: 7'.

Evocation Damia — r., sc.: Marlène Jarlégan - **f.**: Ramon Suarez - **mo.**: Kadicha Bariha - **m.**: Shuman - **int.**: Anna Prucnal, Anne Béranger, G. Boucaron; Damia - **p.**: Cinémarc/ Office de la Création Cinématographique - **o.**: Francia, 1978 - **dr.**: 19'.

La fille de Praque avec un sac très lourd — r., sc.: Danielle Jaeggi - **f.** (Technicolor): Nurith Aviv - **mo.**: Marielle Jssartel - **m.**: Willem Breucker - **int.**: Mi-

chal Bat Adam, Thérèse Liotard, Daniel Mesguich, Dominique Guihard, Daniel Langlet, Jean Farré, Lucia Bersasson - **p.**: Cinéma 9 - **dr.**: 105'.

Genre Masculin — r., sc.: Jean Marboeuf - **f.** (Technicolor): Ken Lagargeant - **mo.**: Anna France Lebrun - **m.**: Jean Pierre Doering - **int.**: Michel Galabru, Jean Marc Thibault, Jean Pierre Darras, Michel Vitold, Patrick Laval, Judith Magre - **p.**: Babylone Legargeant/Alexia Films - **o.**: Francia, 1977 - **dr.**: 80'.
Georgia — r.: Christine Lipinska - **sc.**: Jean Monsigny, P. Gautard - **p.**: Films de l'Ecluse - **dr.**: 5' - 16 mm.

L'homme gomme — r., sc.: Michel Maingois - **f.**: Bob Swain - **mo.**: Jean Henry Meunier - **m.**: Dominique Maurin - **int.**: Pierre Dagain, Karine Yeu - **p.**: Vapor Films **dr.**: 8' - 16 mm.

L'hypothèse du tableau volé —r., sc.: Raoul Ruiz - **f.**: Sacha Vierny - **mo.**: Jean Royer - **m.**: Georges Arriagada - **int.**: Jean Rougeul - **p.**: I.N.A. - **dr.**: 65'.

Joan Dun — r.: Roland Moreau e Georges Pardriaud - **sc.**: Christiane Frémont - **f.**: Christiane Parault - **mo.**: G. Padriaud e R. Moreau - **m.**: Philippe Besombes e Jean Luis Rizet - **int.**: Ch. Fremont, Virginie Moreau - **p.**: Sigle Productions - **o.**: Francia, 1978 - **dr.**: 45' - 16 mm.

L'ombre et la nuit — r., sc.: J.L. Lecomte - **f.** (Eastmancolor): Henry Alekan - **mo.**: Martine Kalfon, Annie Leconte - **int.**: Gilles Segal - **p.**: G.M.F. - **o.**: Francia, 1978 - **dr.**: 90' - 35 mm.

Le paradis des riches — r.: Paul Barge - **asr.**: Bernard Dumas, J.Y. Carré - **s., sc., d.**: P. Barge - **f.** (Agfacolor): Bernard Malaisy - **scg.**: Lula Morin - **mo.**: Guy Lallart - **m.**: Lucien Rosengart - **int.**: Raymond Bussières (René), Marcel Dalio (Mathieu), Germaine Delbat (Lucile), Lucien Hubert (Jean), Lila Kedrova (Camille), Alexandre Rignault (Victor), Andrée Taisny (Albertine), Georges Aubert (il vecchio poliziotto), Jacques Zanetti (il giovane poliziotto), Joseph Falcucci (un accompagnatore), Alain Floret (un altro accompagnatore), Sacha Briquet (un commerciante) - **p.**: Gérard Chevalier, Paul Barge per G.I.E Post-Production - **o.**: Francia, 1977 - **dr.**: 85'.

Le paradis d'étoiles — r., sc.: Wiliam Gotesman - **f.**: Paul Quazan - **mo.**: Alex Szalat - **m.**: Arcane V - Ned Guisbourg - **int.**: Michel Boujenah - **dr.**: 43' - 16 mm.

Passe-montagne — r.: Jean-François Stévenin - **s., sc.**: J.-F. Stévenin, Babou Rappeneau, Stéphanie Granel, Michel Delahaye - **f.** (Colore): Lionel Legros, Jean-Yves Escoffier - **mo.**: Yann Dedet - **m.**: Philippe Sarde - **so.**: Yves Szlotnika - **int**: Jacques Villeret (Georges), J.-F. Stévenin (Serge), Texandre Barberat (il vecchio complice di Serge), Yves Lemoign (Speer), Denise Gremion (la vicina), Kampf, i gemelli Tournier (i visitatori), Bernard Chemorin (l'uomo alla stalattite), Charlot Epailly e i suoi, Micky Bonnefoy (la famiglia), André Riva (Barba blu, il cuoco), Yvette Baroudelle, Fred Piard, Circos Dominique Piard, Pascal, Cob e Georges-Henri Piard, Clément Vincent, Jean Yves Métraux, Gaby Auger (la banda dei nottambuli), Christine Paris (la bionda), Stéphanie Granel (la ragazza col giubbotto), Brigitte Levoyet (la ragazza col berretto), Henri Paris, Pierre Facinetti (i draghisti), Raymond Benoit, Louis Benoit, Jean-Paul Charlton, Jean-François Balmer, Anne Koboulansky - **p.**: Margaret Menegoz, Pierre Andrieux per Films du Losange - **o.**: Francia, 1978 - **dr.**: 110'.

Paysage avec un prince charmant — r., sc.: Serge Dubor - **f.**: Daniel Lacambre - **mo.**: Monique Prim - **int.**: Gabrille Yurkievich, Giovanni Sainati - **p.**: Charlle Bravo - **dr.**: 20'.

Peut mieux faire — r., sc.: Hervé Bérard - **f.**: Henry Théron - **mo.**: Philippe Gosselet - **m.**: Jean Louis Molho - **int.**: Valérie Champetier, Jean Carlin, Louis Dangeville - **p.**: BCD - **dr.**: 27' - 16 mm.

Regards sur l'écriture: Nathalie Serraute — r., sc.: Simone Benlussa - **f.**: Marca Maillard - **mo.**: Didier Coudray - **m.**: G. Mahler - **int.**: Nathalie Serraute, Juliet

Berto, Erika Kralik - **p.**: Gallimard/ Centre Pompidou - **o.**: Francia, 1978 - **dr.**: 52' - 16 mm.

Le retour du privé — r., sc.: Takis Candilis - **f.**: Ramon Suarez - **mo.**: Joëlle Barjolin - **m.**: Alain Labib - **int.**: J. Pierre Kalfon, Myriam Mézière, Pierre Casadei - **p.**: Les Films de l'Aigle - **dr.**: 23'.

Stéphen — r., sc.: Jean Jacques Bernard - **f.**: Dominique Maillet - **mo.**: Mamid Djellouli - **int.**: Boucaron, Benguigui, Margaret Clementi - **p.**: Cinémarc - **dr.**: 10'.

Suaire — r., sc., f.: Serge Lutens - **mo.**: Suzanne Molière - **m.**: G. Malher - **int.**: Isabelle Weingarten Louise Despontes - **p.**: Serge Lutens - **dr.**: 4'.

La tortue sur le dos — r.: Luc Béraud - **asr.**: Michel Such - **s.**: L. Béraud, Claude Miller - **sc.**: Michèle Andreucci - **f.** (Colore): Bruno Nuytten - **scg.**: Michèle Andreucci - **f.** (Colore): Bruno Nuytten - **scg.**: Max Berto - **mo.**: Joële Van Effenterre - **so.**: Paul Laine - **int.**: Bernadette Lafont (Camille), Jean-François Stévenin (Paul), Claude Miller (Pierre), Virginie Thevenet (Nathalie), Véronique Silver (signora Beuve), Marion Game (Sylvie), Valérie Quenessen (la studentessa), Véronique Dancigers (la ragazza altera), Jean Daste (il malato bisbetico), François Lafarge (Jean-Louis I), Etienne Chicot (Jean-Louis II), Michel Blanc (il gaudente), Sandy Whitelaw (Prokosh), Souare Bhime (il Nero), Jo Perque (la maschera), Florence Lafuna (Ava) - **d.**: Hubert Niogret - **pe.**: H. Niogret, L. Beraud - **p.**: H. Niogret per Filmoblic - **o.**: Francia, 1977 - **dr.**: 112'.

Utopia — r., sc.: Irady Izami - **f.**: Etienne Becker - **mo.**: Anita Fernandez - **mu.**: Henri Rasche, Patrice Holiner - **int.**: Laurent Terzieff, Dominique Sanda, Jean Dasté, Gérard Blain, Anne Marie Descott, Catherine Gauvreau - **p.**: Utopia Productions - **dr.**: 95'.

Zoo zéro — r.: Alain Fleischer - **asr.**: Cyrille Chardon, Claire Denis - **s.**: Claude Luquet - **sc., d.**: A. Fleischer - **f.** (Technicolor): Bruno Nuytten - **scg.**: Geoffroy Larcher - **mo.**: Eric Pluet - **m.**: « Il flauto magico » di Wolfgang Amadeus Mozart, eseguito dai Berliner Filarmoniker diretti da Karl Boehm - **ca.**: « La dompteuse du cirque de Berlin » di Gérard Kraczinsky - **so.**: Daniel Olivier - **int.**: Catherine Jourdan (Eva), Klaus Kinski (Yavé, il direttore dello zoo), Christine Chappey (Yvette, la giovane ragazza), Pierre Clementi (Yvo), Alida Valli (Yvonne, la madre), Rufus (Yves, l'autista ventriloquo), Lisette Malidor (Yvy), Piéral (Uwe, l'impresario), Anthony Steffen (Evariste, il commissario), Jacky e Fabien Belhassen (Yvon e Yvan, i fratelli gemelli) - **dp.**: Marie-Annick Jarlegan - **p.**: Cinéma 9-Rush Production - **o.**: Francia, 1978 - **dr.**: 105' (fuori concorso).

Cortometraggi di animazione

Albert Londe — r., sc.: Joël Warges - **f.**: J.L. Alexandre - **mo.**: Anne France Lebrun - **m.**: Anton Webern - **p.**: Cinéma 9/Dedale Film - **dr.**: 10'.

L'anatomiste — r.: Yves Brangolo, Paul Dopff, Gabriel Cotto - **direttrice di animazione:** Y. Brangolo - **mo.**: Gabriel Cotto - **p.**: Pink Splash Productions - **dr.**: 6'.

L'argent des autres — r., disegno: Michel Gauthier - **p.**: Atelier des arts graphiques de la SFP - **dr.**: 80'.

Conclusion — r.: Jacques Barsac - colore in proprio - **p.**: Cinémarc - **dr.**: 8'.
Le phénomène boite à images et à idées: Paul Dopff Boite à son: Gabriel Cotto - **p.**: Pink Splash productions - **dr.**: 6'.

Spirale — r.: Catherine Ikam - **p.**: Ateliers des arts graphiques de la SFP - **dr.**: 7'.

Tempora — r., sc., f., mo.: Gérard Deval - **m.**: Claude Yvans e Danou - **p.**: G. Deval - **int.**: Dominique Cosset, Chane Poty - **dr.**: 10' - 16 mm.

ITALIANI E CINESI A PESARO '78

Aldo Bernardini

La quattordicesima edizione della Mostra di Pesaro ha confermato l'impegno culturale e l'originalità di una manifestazione che, dopo essere stata messa in crisi dal progressivo esaurirsi delle voci del "nuovo cinema", a cui per un decennio era stata riservata, ha ritrovato la sua strada imboccando un doppio binario: da un lato il bilancio di una cinematografia poco conosciuta in Italia, svolto attraverso un'ampia rassegna di film vecchi e nuovi e paralleli convegni di studio; dall'altro un sistematico riesame della storia del cinema italiano, rivisitato soprattutto nelle sue componenti in passato maggiormente trascurate dalla critica o comunque affrontate con strumenti metodologici meno agguerriti di quelli oggi in uso tra le nuove leve della saggistica sul cinema. Direzioni di ricerca entrambe molto promettenti, e affrontate dagli organizzatori pesaresi con esemplare serietà: predisponendo fra l'altro una serie di ponderose ricerche di documentazione storica e bibliografica e ampi, articolati dibattiti. Cosí che le rassegne dei film diventano davvero preziose occasioni di verifica critica, di messa a fuoco di problemi altrimenti dimenticati, di revisione di schemi e catalogazioni, come spesso succede, non sufficientemente fondati sulla lettura diretta dei testi filmici.

Questa volta, per quanto riguarda il cinema italiano, è toccato agli anni cinquanta. Una cinquantina di film e tre giorni di convegno hanno puntualmente riproposto il confronto tra estimatori e detrattori dei generi piú commerciali, in cui si erano frantumate le innovazioni di stile e di prospettiva portate dal neorealismo. Il dibattito è stato animato e ricco di spunti interessanti: ma troppi erano forse i nodi da sciogliere e troppo variegato il panorama dei contributi — non sempre pertinenti e non sufficientemente tra loro coordinati —, perché si potesse arrivare a un vero approfondimento dei problemi. E' stata quindi una occasione utile soprattutto per i non addetti ai lavori e per i numerosi giovani che degli anni cinquanta non avevano diretta conoscenza. Anche per loro, tuttavia, hanno probabilmente pesato negativamente — dal punto di vista della attendibilità critica di analisi e giudizi — un certo diffuso gusto "rétro" alimentato da quella patina suggestiva che il tempo tende sempre a stendere proprio sui film piú datati, di piú modesta confezione.

Il pericolo di fraintendimenti e di incomprensioni, se era possibile in qualche misura esorcizzarlo a proposito del cinema italiano degli anni cinquanta, era invece assolutamente inevitabile nell'approccio ai film cinesi, provenienti da un mondo culturale e politico cosí lontano dal nostro. Eppure, forse proprio perché cosí estraneo e diverso, il cinema

cinese ha rappresentato per lo spettatore pesarese un'esperienza ricca di stimolanti indicazioni, un'occasione preziosa e unica, nel corso della quale il cinema ha ancora una volta dimostrato tutta la sua straordinaria capacità di farsi specchio e interprete di mentalità, costumi, modi di vivere e di pensare di tutto un popolo. Occasione unica perché, per la prima volta in un Paese occidentale, si è avuta la possibilità di vedere un gruppo di film che copre tutto l'arco storico della rivoluzione cinese, dal 1952 a oggi, e di raccogliere informazioni dalla viva voce di funzionari e cineasti giunti in delegazione da Pechino. Non siamo in grado di stabilire in quale misura i film visti fossero rappresentativi delle varie fasi che hanno caratterizzato lo sviluppo della cinematografia cinese; e d'altra parte in questa occasione non ci è possibile analizzare nei dettagli (come peraltro meriterebbero) tematiche e linguaggio dei film presentati a Pesaro: soprattutto trovandoci a scriverne a una certa distanza di tempo dalla conclusione della manifestazione.
D'altra parte altri, su giornali e riviste, hanno già dedicato all'avvenimento un'attenzione non superficiale. Per parte mia, posso soltanto riassumere alcune impressioni rimaste fresche nella memoria.

Un primo dato accertato è la differenza, il diverso livello culturale, ideologico ed espressivo, esistente tra i film del primo periodo, quello immediatamente successivo alla presa del potere da parte di Mao e del maoismo, negli anni cinquanta; e quelli realizzati negli anni sessanta, quando la programmazione della produzione in vista di finalità sociali e politiche era diventata evidentemente piú rigida e insieme piú duttile e matura. I film del primo periodo sono in prevalenza dedicati alla celebrazione degli eroismi dei combattenti durante le guerre contro il Giappone invasore prima e contro le truppe contro-rivoluzionarie del Kuomintang poi. Questi film risultano in maggioranza legati a modelli stranieri: da un lato a quelli proposti durante e dopo la seconda guerra mondiale dal cinema hollywoodiano; e dall'altro alla retorica dell'"eroe positivo" propria del realismo sovietico che piaceva a Stalin e a Zdanov. L'esempio piú interessante e maturo di questo tipo di film è probabilmente repppresentato da *Yong du xiaoshi de dianbo* (t.l.: Onda radio insopprimibile, 1958) di Wang Ping: una donna regista che nel mettere in scena le vicende di due giovani sposi, inviati dal partito a Shanghai nel 1938 per gestire una radio clandestina, riesce a far drammaticamente affiorare anche i problemi umani che nascono dalla lotta, con uno stile rapido, secco, privo di forzature retoriche, che in alcuni momenti apparenta l'opera ai migliori saggi del "thrilling" americano. Si stacca invece decisamente da questo genere di prodotti medi, destinati al consumo di massa, un altro film degli anni cinquanta, *Zhufu* (t.l.: L'offerta, ma anche: Il sacrificio di capodanno, 1956), che non ha smentito la fama già a suo tempo conquistatasi in Occidente. Attraverso le vicende di una vedova, il film tratteggia la condizione umana degradata in cui i cinesi non abbienti vivevano prima della rivoluzione: con un lirismo, un controllo ritmico e figurativo e una intensità di notazioni (rafforzati dal parco, bellissimo commento musicale) che hanno fatto ricordare i risultati piú alti di un altro orientale cantore della femminilità, il giapponese Mizoguchi.

I film degli anni sessanta invece assolvono una funzione piú scopertamente e direttamente didattica: anche quando accostano fatti e personaggi del passato piú remoto (dal XIX secolo di *La battaglia navale del 1894* agli anni trenta di *Il distaccamento femminile rosso*), l'attenzione è sempre rivolta ai problemi del presente, alle scelte quotidiane che l'attuazione nei fatti dei princípi rivoluzionari fissati dal presidente Mao impone a chi ha responsabilità di comando come al piú umile dei gregari. Si avverte però spesso nei film di questo periodo, al di là degli intenti di edificazione, un piú marcato recupero della originale cultura figurativa e teatrale nazionale, un impegno a tradurre cinematograficamente quello che di meglio quella tradizione aveva dato, con risultati artistici anche di notevole spessore. Da questo punto di vista l'opera-chiave del periodo, che costituisce una sorta di manifesto programmatico (con una funzione in certo modo analoga a quella che nel cinema sovietico rivoluzionario aveva assolto il *Potëmkin* di Ejzenštejn) ci è parso *Il distaccamento femminile rosso* di Hsieh Tsin, che non a caso inaugura gli anni sessanta (da non confondersi con il film-opera dallo stesso titolo realizzato invece nel 1971). Il film, sorretto da una coerenza espressiva, da una ricchezza stilistica (anche nell'impiego dei valori cromatici) straordinarie, risulta un compendio della particolare capacità di astrazione, di universalizzazione raggiunta dai cineasti cinesi: avendo escluso a priori ogni rapporto con la realtà vera del popolo cinese (cioè ogni possibilità di ripresa in esterni), avendo chiuso rigorosamente personaggi e vicende nello spazio artificiale e prefabbricato dello studio, ogni momento della costruzione narrativa è un paragrafo o un sotto-paragrafo di un ideale manuale del perfetto rivoluzionario. Coerentemente con una idea-guida del marxismo maoista — per il quale di ogni individuo conta soltanto la dimensione sociale e il "privato" è soltanto un accessorio, a volte anche ingombrante e dannoso — i personaggi risultano disincarnati, sistematicamente irrigiditi nella loro funzione simbolica; i loro atti, i loro errori, le loro passioni hanno un senso soltanto nel loro rapportarsi o meno all'ideologia politica e alla particolare moralità del maoismo. E' un universo totalizzante, in cui sono previste in anticipo le soluzioni per tutti i problemi che possono presentarsi nella vita sociale come in quella individuale.

La casistica è molto varia: si va dal modo migliore di sconfiggere l'influenza nefasta dei vecchi padroni sui contadini di un piccolo villaggio appena liberato (*Menglonsha*, 1961) o la tradizione buddista che mantiene schiavi e miserabili gli abitanti del Tibet (*Servi della gleba*, 1964) ai consigli per affrontare da una giusta prospettiva una impresa sportiva (*Le tuffatrici*, 1965), fino alla dimostrazione di come la solidarietà tra le varie categorie di lavoratori possa far superare ostacoli a prima vista insormontabili (*L'espresso speciale 502*, 1965). In tutti questi film, al di là delle differenze di genere e di tono, il presidente Mao e le sue massime sono il "deus ex machina" delle situazioni piú aggrovigliate e assumono quindi il valore di dogmi di fede, da cui ci si deve acriticamente far guidare. Altri dati ricorrenti in questi film sono: la necessità di riconoscere sempre i propri errori, che deve essere lasciata anche

al nemico di classe (quando sia stato messo nell'impossibilità di nuocere) e che deve quindi prevalere anche sulla legittima aspirazione a vendicare i torti subiti; la valorizzazione del ruolo attivo e trainante della donna (in opposizione a quello di vittima passiva consacrato dalla tradizione), presentata però come la sacerdotessa della nuova "religione" piuttosto che come moglie-compagna o madre; la svalutazione del valore sociale della famiglia, surrogata dal gruppo politico, all'interno del quale al rappresentante del partito è sempre riconosciuto un ruolo carismatico.
Tali binari ideologici e didattici molto semplificati nascevano evidentemente, oltre che da un preciso intento di edificazione, anche dalla necessità di far arrivare il "verbo" maoista a una popolazione sterminata, per di piú poco acculturata e condizionata da lingue e tradizioni regionali molto diverse. Queste esigenze, che da noi si chiamerebbero "commerciali", non escludevano però, come abbiamo già rilevato, anche qualità di fantasia ed esperienze formali piuttosto avanzate: oltre al già ricordato *Distaccamento femminile rosso*, va segnalato a questo proposito anche *Servi della gleba*, il film sulla rivoluzione maoista in Tibet, dove non mancano addirittura concessioni a un elegante e raffinato formalismo figurativo, in singolare contrasto con la truculenza dello svolgimento narrativo.

Lo sviluppo della produzione cinematografica venne interrotto in Cina, verso la metà degli anni sessanta, dalla rivoluzione culturale, che mise in discussione, oltre alla nozione di autore e alle direttive politiche precedenti, anche la stessa funzione socialmente positiva del cinema (con conseguenze che si sono fatte sentire anche molto lontano dalla Cina: pensiamo per esempio alla trasformazione radicale avvenuta in quegli anni in riviste come i « Cahiers du Cinéma » e « Ombre rosse »). La produzione venne sospesa e, finché perdurò l'influenza della cosiddetta "banda dei quattro", in Cina si fecero solo documentari e film-opera; vennero anche bloccati progetti e film già avviati a realizzazione. Nel 1974 poi, dopo la sconfitta dei "traditori" (ma sulle loro vere intenzioni sappiamo ancora troppo poco), la produzione di film a soggetto riprese, e a Pesaro ne sono stati presentati quattro esempi. E' difficile per noi capire il senso e la portata di queste ultime fasi di lotta e di trasformazione in atto ai vertici del potere e forse anche in tutte le componenti di base della società cinese. In questi ultimi film, e particolarmente in *I pionieri* (1974), che è parso il piú interessante, accanto a una piú complessa e attenta elaborazione delle sceneggiature e delle tematiche, si avverte una attenuazione della funzione miracolistica assegnata al pensiero di Mao e una meno rigida chiusura verso le realtà paesaggistiche e umane della Cina di oggi; si esce cioè piú facilmente dal teatro di posa per cogliere anche notazioni dal vivo, facce non deformate dal trucco. Il cinema rimane naturalmente uno strumento di propaganda ideologica e ogni film nasce da uno sforzo collettivo, da un dibattito interno ai gruppi di produzione, nei quali la funzione del realizzatore (proprio come ai tempi del cinema classico hollywoodiano) è quella di un semplice esecutore tecnico: dal punto di

vista creativo, i film tendono quindi a risultare piú anonimi e insieme piú intellettualistici di quelli del periodo precedente. Ma è ancora troppo presto, e troppo pochi sono i film esaminati, perché si possano avanzare giudizi e previsioni. Abbiamo comunque l'impressione che, dopo il trauma della rivoluzione culturale, la cinematografia cinese abbia ricominciato da capo a cercare la propria identità, accettando di discutere il passato (che "i quattro" sembravano invece aver voluto rimuovere), da posizioni che, dal nostro punto di vista, sembrano piú ragionevoli, aperte anche al confronto con quanto avviene in altri Paesi. Di questo nuovo spirito è del resto testimonianza la stessa possibilità offerta al pubblico pesarese di assistere a una rassegna di questo livello. Ci auguriamo che tra qualche anno possa essere ancora la Mostra di Pesaro ad aggiornarci su quanto va succedendo nel cinema e nella società di un Paese che, dopo questa rassegna, è oggi per noi molto meno lontano.

I film di Pesaro *

Nan zheng bei zhan (t.l.: Combattimento a Nord, spostamento a Sud; **noto anche come** Di vittoria in vittoria) — **r.:** Tang Hsiao-tan, Cheng Yin - **sc.:** Shen Hsi-meng, Shen Mo-chun, Ku Pao-chang - **int.:** Chen Ke, Fang Cheh - **p.:** Studio di Shanghai - **o.:** Cina, 1952.

Dong Cunrui — **r.:** Kuo Wei - **sc.:** Ting Hung, Chao Huan, Tung Hsiao-hua - **f.:** Pao Chieh - **e.f.s.:** Kuo Chia-tung - **scg.:** Hsu Wei - **m.:** Lei Chen-pang (orchestra sinfonica dello Studio di Changchun, diretta da Yin Sheng-shan) - **int.:** Chang Liang (Dong Cunrui), Yang Chi-tien (Chih Chen-piao), Chang Ying (il comandante di compagnia Chao), Chou Tiao (Wang Ping), Chang Chien (la sorella di Tung), Chang Hui (il commissario politico), Jen Yi (Lo Chih-Ying), Wang Yin-shen, Wang Feng, Han Chu-ching, Sung Pao-yi (quattro soldati), Chen Kuang-ting (Feng Pao), Yuan Hang-li (capo del distretto), Kuo Lin-lin (Yu-lan), con la collab. dell'Esercito popolare di liberazione - **p.:** Studio di Changchun - **o.:** Cina, 1955.

Zhufu (t.l.: L'offerta di capodanno: **noto anche come** Sacrificio di capodanno) — **r.:** Sung Hu - **s.:** da un racconto di Lu Hsun - **sc.:** Hsia Yen - **f.** (Colore): Chien Chiang - **scg.:** Che Ning - **co.:** Suen Song - **m.:** Liou Ju-cheng - **int.:** Pai Yang (la vedova di Hsian-lin), Wei Ho-ling (Ho Lao-liu), Li Ching-po (il signor Lu), Che Lin (la signora Lu), Li Chien (la suocera), Chuan Cheng-hsianh (Wei Lao-ehr) - **d.p.:** Tai Hao - **p.:** Studi di Pechino - **o.:** Cina, 1956.

Tiedao youjidui (t.l.: I partigiani delle ferrovie) — **r.:** Chao Ming - **s.:** dal romanzo omonimo di Liu Chi-hsia - **sc.:** Liu Chi-hsia - **f.:** Feng Ssu-chih - **scg.:** Chang Han-chen - **m.:** Lu Chi-minh (orchestra dello studio di Shanghai diretta da Li-Ping-shen) - **int.:** Tsao Hui-chu (Liu Hung), Chin Yi (Fang Lin-sao), Ping Che (Li Cheng), Ping Chi (Wang Chiang) - **p.:** Studio di Shanghai - **o.:** Cina, 1956.

* In questa filmografia per i titoli si è adottato il nuovo sistema di trascrizione "pining", mentre nei dati ci si è trovati costretti a mantenere la trascrizione tradizionale, data l'impossibilità di reperire gli originali in cinese. I dati sono derivati dalla filmografia pubblicata su « Cinema 60 » (n. 123, 1978) da Riccardo Redi, che ringraziamo anche per la cortese, preziosa collaborazione in ulteriori ricerche.

Yong bu xiaoshi de dianbo (t.l.: Onda radio insopprimibile; **noto anche come** Onde immortali) — **r.**: Wang Ping - **a.r.**: Tong Chao-chi - **sc.**: Lin Chin - **f.**: Hsueh Po-ching - **scg.**: Wang Wei - **mo.**: Luo Yu - **m.**: Li Wei-tsai (orchestra centrale sinfonica diretta da Li Teh-luen; coro diretto da Chiu Li) - **int.**: Suen Tao-lin (Li Hsia), Yuan Hsia (Ho Lan-fen), Hsinh Chi-tien (Suen Ming-jen), Huang Wan-su (Pai Li-chiun), Lu Li-chu (Liu Ni-na), Wang Hsin-kang (Yao Wei), Wang Hsiao-chong (Nakamura), Meng Ching-fang (Kokura) - **dp.**: Tao Shen - **p.**: Studio "Primo Agosto" (Esercito popolare di liberazione), Pechino - **o.**: Cina, 1958.

Hong haizi (t.l.: Bambini rossi; **noto anche come** I bambini eroici) — **r.**: Su Li - **sc.**: Chao Yu, Tsun Yu-ping - **f.**: Li Chuang-hui - **m.**: Chang Ti-chang (orchestra dello Studio di Changchun diretta da Yin Sheng-shan) - **int.**: Chen Ke-jan (**Su Pao**), Ning Ho (**Hsi Shu**), Yin Chen-chi (**Hu Tsai**), Kuan Ching-hsi (**Tung Yatzu**) - **p.**: Studio di Changchun - **o.**: Cina, 1958.

Hongse niangzi-jun (t.l.: Il distaccamento rosso femminile) — **r.**: Hsieh Tsin - **as.r.**: Wang Chi - **sc.**: Liang Hsin - **f.** (Colore): Shen Hsin-lin - **scg.**: Chang Han-chen - **e.s. della battaglia:** Chen Yung-keng - **cs. militare:** Ma Pai-shan - **mo.**: Wei Tsun-pao - **m.**: Huang Chun (orchestra sinfonica delle produzioni cinematografiche di Shangai, diretta da Chen Chuan-hsi) - **int.**: Chu Hsi-chuan (Wu Chiung-hua), Wang Hsin-kang (Hung Chang-ching, segretario del partito), Hsiang Mei (Fu Hung-lien), Chin Nai-hua (il comandante di divisione), Wang Li (la comandante di compagnia), Tieh Niu (Ah Kuei), Niu Pen (Hsiao Pang), Chang Wei-ming (una soldatessa anziana), Shih Shu-kuei (Tan Chu), Chiang Yi-fang (Ta Ying), Weng Shu-ying (il nonno), Chen Chiang (Na Pa-tien), Yang Meng-chang (il capo della servitú), Feng Chi (Lao Szu), Liang Shan (Huang Chen-shan), Yu Fei ("Dente d'oro"), Chen Shu (il brigadiere Chen), Yu Ming-teh (il comandante di battaglione Hu), Chu Sha (una serva anziana) - **d.p.:** Ting Li - **p.**: Studio Tienma, Shanghai - **o.**: Cina, 1950.

Menglongsha — **r.**: Wang Ping, Yuan Hsien - **as.r.**: Ku Teh-hsien - **s.**: dallo spettacolo « Lo sperduto villaggio di Menglongsha », realizzato dal complesso di canti e danze "Kuofang" dell'Esercito popolare di liberazione - **ad., sc.**: Lo Shui - **f.** (Colore): Hsueh Po-ching - **e.f.s.**: Wang Kung-fu - **scg.**: Wang Wei - **e.s. di scena:** Wang Yin - **mo.**: Hsu Lu-chu - **m.**: Yang Fei (orchestra sinfonica dello Studio centrale attualità e documentari, con i solisti Tsia Kuo-ping, Meng Chang-hua; coro della Radiodiffusione centrale, diretto da Feng Kuang-tao e Chu Tsung-mao) - **int.**: Wang Hsin-kang (Chiang Hung, caposquadra del "gruppo di lavoro"), Ho Chao-chun (il soldato Chang Li-wu), Wu Chin-chuan (il soldato Tien-ming), Chang Yang (il soldato Kuo Hsiao-lan), Ho Mei-ping (Mayen), Li Chia-yang (Soyen), Kuan Yi-hsing (Lohang), Wu Nan-shan (nonno Poman), Chao Yen (Mito), Liu Heng-teh (il Pokang del distretto), Tang Ti (suo padre), Hui Yi (Hatong), Tsao Ying (Tao Ai-ling), Liu Lung (Poka), Kuo Tsu-pei (Jupan) e danzatori dell'Istituto d'Arte dell'Esercito popolare di liberazione - **d.p.:** Hsu Ta - **p.**: Studio "Primo Agosto" (Esercito popolare di liberazione) - **o.**: Cina, 1961.

Jiawu fengyun (t.l.: La tempesta del 1894; **noto anche come** La battaglia navale del 1894) — **r.**: Lin Nung - **as.r.**: Liu Wen-hua - **s.**: dal dramma « Jiawu haizhan » di Chou Tzuyi e Li Huang - **sc.**: Hai Nung, Yeh Nan, Chen Ying, Li Hsiung-fei, - **f.** (Colore): Wang Chi-min - **e.f.s.**: Wang Yu-ju, Meng Hsien-ti - **scg.**: Lu Kan - **e.s.**: Tao Shih-kung - **mo.**: Chou Ying-chen - **m.**: Chang Ti-chang (orchestra degli Studi di Changchun, diretta da Li Ke-wu) - **int.**: Li-Mo-jan (Teng Shih-chang, capitano della "Chiyuan"), Pu Keh (l'ammiraglio Ting Ju-chang), Wang Chiu-ying (Li Hung-chuang, vicerè di Peiyang), Chou Wen-pin (Fang Po-chien), Li Chieh (il commodoro Liu Pu-chan), Pang Hsueh-chin (il marinaio Wang Kuo-cheng), Feng Chen-chou (il capitano Lin Yung-sheng), Kuo Wen-li (Chen Chin-kuei, nostromo della "Chiyuan"), Sun Hsiao-fei (un vecchio marinaio), Hu Chen-heh (il marinaio Li Shih-mao), Jen Wei-min (il marinaio Hsiao Shun-tzu), Tung Jun-chuan (zio Li), Sung Hsueh-chuan (Li Shih-ying), Hsu Chih-yu (il timoniere della "Chiyuan"), Chang Chu-kuang (un vecchio stu-

dioso), Fang Hua (l'ammiraglio giapponese Ito), Chin Lin (il capitano della "Yoshino"), Chin Wei-min (l'agente giapponese Roper), Pai Mei (l'imperatrice vedova), Luslanov (consigliere americano), Kulakov (consigliere inglese) - **p.:** Studio di Changchun - **o.:** Cina, 1962.

Xiao-bing Zhang Ga (t.l.: Il piccolo soldato Zhang Ga) — **r.:** Tsui Wei, Ouyang Hung-ying - **sc.:** Hsu Kuang-yao - **f.:** Nieh Ching - **scg.:** Chin Wei, Cheng Jung-yuan - **m.:** Liu Chuang (orchestra nazionale della Radiodiffusione centrale diretta da Peng Hsiu-wen) - **int.:** An Chi-szu (Zhang Ga), Wu Ke-chin ("il piccolo grassone"), Li Hsiao-yen (Yu-ying), Chang Ping (il comandante di compagnia Chung), Chang Ying (Lo Chin-pao), Yu Shao-kang (il comandante del distretto), Li Chien (la nonna), Li Meng-yao (Chun-kang), Yu Chun-yi (Liu), Wang Ping-yu (Lao), Chou Sen-kuan (zio Yang), Huang Su-ying (zia Yang), Cheng Ha-kun (il grosso Li), Ke Tsun-chuang (Kameda), Wang Shu (un interprete), Kuan Tsung-hsiang (il comandante di compagnia) - **p.:** Studi di Pechino - **o.:** Cina, 1963.

Tianshan de hong-hua (t.l.: I fiori rossi del Tienshan) — **r.:** Tsui Wei, Chen Huai-ai, Liu Pao-teh - **sc.:** Ou Lin - **f.** (Colore): Nieh Ching, Lin Ching - **scg.:** Chih Ning, Chang Ching-nan - **mo.:** Fu Cheng-yi, Wang Lien - **m.:** Hsu Yu-fu (orchestra degli Studi di Pechino diretta da Feng Kuang-tao e Chu Tsung-mao, con i solisti Patiman e Hamati) - **cs.:** Saibikhatze, Ha Huan-chang - **int.:** Fatiha (Aikuli), Mutelif (Ashal), Alibik (Oumar), Sakheitan (Kaicha), Biltekhan (Hasmu), Bayahung (Sadyk), Chou Wen-chieh (il segretario del partito), Mohata (Sulam), Valiyula (Mosabik), Jubutan (Sawuli), Aubakel (Nulhali), Minaval (la moglie di Hasmu), Abudul (Safal), Nultan (il presidente Mali) - **d.p.:** Jen Tzu-hua, Li Hsien-chueh - **p.:** Studi di Sian e di Pechino - **o.:** Cina, 1964.

Nongnu (t.l.: Servi della gleba) — **r.:** Li Tsun - **as.r.:** Chao Song - **sc.:** Huang Tsung-chang - **f.:** Wei Lin-yueh - **scg.:** Chou Hung-lieh - **e.f.s.:** Hsieh Ki-tsung, Tung Hsiang-tien - **mo.:** Ki Hsing - **m.:** Yen Keh, Lu Nien-yi (orchestra degli Studi di Pechino diretta da Feng Kuang-tao; cori della Radiodiffusione centrale diretti da Chu Tsung-mao, con i solisti Tsaidanjoma e Kin Wan-tan) - **int.** (del Complesso d'arte drammatica del Tibet): Wongdi (Jampa), Siao Wongdi (Jampa da piccolo), Jampa (la madre), Chetsiuehjoma (la nonna), Siaotuochi (il fabbro), Siaotuochi (Kesang, suo figlio), Paimayangkieh (Lanka), Chasilam (Lanka bambina), Tuenchupingtsuo (il lama Kengtuen), Tsechengluosang (il buddha vivente Kiupei), Tsejentuochi (il buddha vivente Tuteng), Chiungta (il signor Josa Wangkieh), Chungta (il figlio di Wangkieh) - **d.p.:** Wang Yong-kuo - **p.:** Studio "Primo Agosto", Pechino - **o.:** Cina, 1964.

Mihongdeng xia de xiaobing (t.l.: Sentinelle sotto le luci al neon) — **r.:** Wang Ping, Ko Hsin - **sc.:** Shen Hsi-meng - **f.:** Huang Shao-fen - **scg.:** Chang Han-shen, Hsiu Keh-chi - **m.:** Lu Chi-ming (orchestra degli Studi di Shanghai diretta dall'autore) - **int.:** Hsu Lin-keh (il commissario Lu), Kung Tsu-pi (il comandante Lu), Ma Hsueh-shih (capo sezione Cheng Hsi), Yuan Yueh (il caposquadra Chao), Liao Yu-liang (Tung Ah-nan), Liu Hung-shen (Hung), Tao Yu-ling (Chun-ni), Wang Sheh-hsueh (Chou Ah-jong), Wu Pin (mamma Tung), Chang Nai-hsia (Tung Ah-siang), Yu Hsiao-mei (Lin Yuan-yuan), Li Chian-ti (Lo Cheh-wen), Chiang Wan-pu (Chiu Man-li), An Chia-hsiang (il vecchio K.) - **p.:** Studi Tienma, Shanghai - **o.:** Cina, 1964.

Pai Zhun taifu (t.l.: Il dottor Norman Bethune) — **r.:** Chang Chung-hsiang - **s.:** dal romanzo omonimo - **sc.:** Chang Chun-hsiang, Chou Ta - **f.** (Colore): Wu Ying-huo, Ma Lin-fa, Kuo Chi-wen - **scg.:** Han Shang-yi - **m.:** Li Chi-ming - **int.:** Gerald Tannebaum (il dottor Bethune), Tsun Li (Fang Tuo-yuan), Ying Hsu-chieh (Tung Pishu), Hsing Chi-tien (Yu), Wi Hsueh (quadro del quartier generale) - **p.:** Studio di Haiyen e Studio "Primo Agosto", Pechino - **o.:** Cina, 1964 [ed.: 1977].

Nü-tiaoshuiduiyuan (t.l.: Le tuffatrici) — **r.:** Liu Kuo-chuan - **as.r.:** Chang Chen-hua - **sc.:** Keng Keng - **f.** (Colore): Wu Kuo-chiang - **scg.:** Liu Chin-nai - **mo.:**

Yang Ping-kun - **m.:** Chuan Ju-fen (orchestra sinfonica dello studio di Changchun, diretta da Chen Chuan-hsi) - **ca.:** Chiao Yu - **int.:** Chang Ke-ching (Chen Hsiao-hung), Tseng Chao-mei (Huang Kuei-lan), Wang Ying-fu (l'allenatore Wang), Li Chen-teh (Chou Pin), Cheng Teh-chien (Kao Li-mei), Tung Chen-li (Lin Chih-ching), Lu Kuei-lan (l'insegnante Chang), Wang Chih-fang (il dottor Ting), Chang Hui-chun (Li Chuan-chuan), Hung Ping (la nonna), Chang Chen-hua (il vicesindaco Kao), Yin Li-ming (Chen Hsiao-ti), Lu Hsiao-yu (Hsiao Miao) - **d.p.:** Niu Ching-chun - **p.:** Studio di Changchun - **o.:** Cina, 1965.

Tekuai lieche (t.l.: L'espresso speciale) — **r.:** Chao Hsin-shui - **as.r.:** Chao Jui-chi - **sc.:** Cheng Fu-cheng, Chao Hsin-shui - **f.** (Colore): Wang Lei - **e.f.s.:** Sun Hui - **scg.:** Shih Wei-chun - **mo.:** Yao Pin-hsiu - **m.:** Chiang Wei (orchestre dell'Opera di Liao-ning, del Conservatorio di Shenyang, dello Studio di Changchun, dirette da Yin Sheng-shan e Shih Chien-han) - **ca.:** Hu Su - **int.:** Lu Kuei-lan (il capo delle hostess Fei Lan-ying), Sui Kuei-feng (An Ching-min), Lu Chien-lan (Han Hsiao-fen), Chen Hsueh-chieh, Su Chien-feng, Yu Chung-lien (hostess del treno), Shih Ke-fu (Mastro Chao), Huang Yen-en (il conduttore del treno), Jung Chun-tung (il suo assistente), Wen Hsieng-lin (fuochista), Chang Chung-hsiao (capo del vagone ristorante), Shao Wan-lin (un poliziotto), Ang Yen-sheng (il commissario politico Han), Tsui Chao-ming (l'addetto alle comunicazioni), Sheng Lin-chung (il comandante di battaglione Lin), Ho Hsiao-shu (la dottoressa), Ma Lou-fu (vecchio contadino coreano) - **d.p.:** Li Wan-fu - **p.:** Studio di Changchun - **o.:** Cina, 1965.

Quingsongling (t.l.: Il Picco del pino; **noto anche come** La montagna dei pini verdi) — **r.:** Liu Kuo-chuan, Chiang Chu-sen - **s.:** dal dramma omonimo - **ad., sc.:** gruppo teatrale della regione di Chengteh (Hopei) - **f.** (Colore): Men Hsien-ti - **scg.:** Tung Ching-wen - **m.:** Che Wan-chun (Gruppo filarmonico dello Studio di Changchun, diretto da Yin Chen-chan) - **int.:** Li Jen-tang (Chang Wan-chan), Chu Long-kuang (Fang Ki-yun), Liu Hsiao-mei (Hsiu-mei), Chang Bao-jou (Chu Cheng), Feng Lien-chie (Yang Lao-wu), Chi Huei-min (zia Chang), Wang Yu-lai (Ta-hu), Tang Bao-liang (Ehr Chuen-tse), Chen Fu-yuan (il vecchio Man), Wang Tsung-li (Suen Fu), Yang Huei-chuen (Ta-feng), Yu Chia-nai (Chuang-fa), Liu Ying (Chi-chu), Li Chu-nan (Tsien Kuang) - **p.:** Studio di Changchun - **o.:** Cina, 1974.

Dujiang zchencha ji (t.l.: Storia di una ricognizione oltre il fiume; **noto anche come** Ricognizione oltre lo Yangtze) — **r.:** Tang Hua-ta, Tang Hsiao-tan - **sc.:** Chi Kuan-wu, Kao Hsing, Meng Shen-huei - **f.** (Colore): Ma Lin-fa, Hsiu Chi - **e.f.s.:** Tai Sheng-chao - **cs. militare:** Chao Hsin-teh - **scg.:** Ting Cheng - **m.:** Ke Yen (orchestra sinfonica degli Studi di Shanghai, diretta da Chen Chuan-hsi) - **int.:** Wang Hui (il comandante di compagnia Li Chun-lin), Wu Hsi-tsien (Wu Lao-kuei), Li Chuan-pin (il piccolo Ma), Li Lan-fa (Yang Wei), Chang Hsiao-chung (Chu Chang-hsi), Wen Hsi-ying (il capo di Stato Maggiore dell'esercito), Chang Chin-ling (il capo partigiano Liu), Mao Yung-ming (il piccolo Wang), Ting Yi-hung (nonno Chen), Chen Shu (il capo del servizio informazioni nemico), Hsia Tien (il generale nemico), Kao Wei-ming (Hou Teng-ke) - **p.:** Studi di Shanghai - **o.:** Cina, 1974.

Haixia — r.: Chien Chiang, Chen Huai-ai, Wang Hao-wei - **s.:** dal romanzo « Milizia femminile nel mare meridionale » (t.l.) di Li Ju-ching - **sc.:** Hsieh Tieh-li - **f.** (Colore): Chien Chiang, Wang Chao-lin, Li Chen-sheng - **scg.:** Chen Yi-yuan, Yang Chan-chia - **m.:** Wang Ming (Gruppo culturale della Radiodiffusione centrale, diretto da Yuan Fang, con la solista Lu Ching-shuang) - **int.:** Wu Hai-yen (Haixia), Tsai Ming (Haixia bambina), Sun Tsai-hua (sua madre), Wang Ping-yu (zio Liu), Su Yu-chen (zia Ta-cheng), Yu Wen-chung (Li "ottantaquattro"), Chao Lien (Fang Shih-hsiung), Tien Chung (Teh-shun), Yen Tseng-ho (Shuang-ho), Wang Su-ya (sorella Ah-hung), Feng En-ho (Ah-hung) - **p.:** Studio di Pechino - **o.:** Cina, 1975.

Chuangye (t.l.: Fare i pionieri) — **r.:** Yu Jen-fu - **s.:** gruppo di lavoratori del campo petrolifero di Taching e dello Studio cinematografico di Changchun -

sc.: Chang Tien-min - **f.** (Colore): Wang Lei - **scg.:** Wang Chung - **m.:** Chin Yung-cheng (orchestra dello Studio di Changchun e Coro del gruppo di canti e danze del Liaoning, diretto da Yin Shenh-shan, con il solista Pien Kuei-jung) - **int.:** Chang Lien-wen (Chu Ting-shan), Li Jen-tang (Hua Cheng), Chen Ying (Chang Yi-chih), Chu Teh-cheng (Yuwa), Kung Hsi-pin (Chin Fa-fen), Chang Chieh (Hsu Kuang-fa), Wang Che-lan (Yao Yun-lang), Shao Teh-hsing (mastro Fan), Chi Chih-chiang (Wei Kuo-hua), Uyang Ju-chiu (zia Chu), Li Ying (Chen Shu-fen), Chang Chung-hsiao (il vecchio mastro Chu), Pu Keh (il vecchio zio Tien), Liu Ching-sheng (Chao Chun-sheng), Liu Shu-kang (il vicedirettore Wang), Liu Kuo-hsiang (Feng Chao), Pang Wan-ling (consigliere americano) - **p.:** Studio di Changchun - **o.:** Cina, 1975.

Cinema del mondo

VERONA '78: CINEMA FRANCESE D'OGGI (E TUTTO ROHMER)

Mario Guidorizzi

La 10ª Settimana Cinematografica Internazionale veronese (16-22 giugno) è stata dedicata quest'anno al cinema francese: piú precisamente, l'argomento era "Momenti del cinema francese contemporaneo (1976-78)". Distinguendosi per l'attenzione che riserva alle monografie dei singoli Paesi e alle personali di autori importanti, la rassegna di Verona ha sin qui promosso la conoscenza delle produzioni africana, polacca, canadese, ungherese, belga, svedese, tedesca e delle Repubbliche sovietiche; il tutto accompagnato da esaurienti "gallerie" sull'opera di taluni registi che, inserite nel contesto di ciascuna cinematografia, possono ritenersi un vanto speciale di questa manifestazione.

Cosí, dal 1969, sono passate sugli schermi della "Settimana" le opere

di Walt Disney, Jean Rouch, Andrzej Wajda, Pierre Perrault, Peter Bacsó, András Kovács, André Delvaux, Harry Kümel, Raoul Servais, Jan Troell, Bo Widerberg, Rudolph Thome, Roman Karmen e, ora, Eric Rohmer con i suoi "racconti morali".
Il programma di quest'anno, piú ricco del solito (23 lungometraggi e 8 cortometraggi, per la maggior parte inediti, in sette giornate di proiezioni continuate), ha offerto un panorama abbastanza completo di quel cinema francese che difficilmente trova uno sbocco distributivo in Italia; un panorama di certo non esauriente ma, tutto sommato, piuttosto indicativo.
In mezzo ai molti titoli e ad autori diversi non è agevole estrapolare tematiche costanti in grado di accomunare valutazioni critiche omogenee. La stessa "tavola rotonda" conclusiva, condotta da Fernaldo di Giammatteo, con la partecipazione del critico francese Jean de Baroncelli, dei registi René Gilson, Jean-Louis Bertuccelli e Jean-Claude Biette e di studiosi italiani, non è, in sostanza, riuscita a individuare un comune denominatore da tanto affresco, ma ciò era inevitabile.
Debitore in gran parte alla "Nouvelle Vague", la cui ombra ha pesato anche su Verona, il cinema francese contemporaneo — è stato detto — si dibatte tra le pastoie di un sistema produttivo miope e spietato. Il problema piú grave è quello dei finanziamenti, condensato in una "lunga marcia" degli autori per arrivare alla realizzazione dei loro film. Su 60/70 sceneggiature offerte in un anno, soltanto cinque o sei vengono scelte per una sovvenzione statale peraltro esigua; ed anche in questi casi, spesso i registi restano esclusi da ogni partecipazione. Emerge allora un quadro quanto mai eteorgeneo di pellicole e di carriere, quadro forse caratterizzato dalla volontà dei cineasti d'oltralpe di rimanere autori e comunque sceneggiatori delle loro opere, cosí come avevano predicato i « Cahiers du Cinéma » prima e la "Nouvelle Vague" un po' piú tardi in quella che è stata definita "la politique des auteurs" (anche se i registi presenti alla tavola rotonda rifiutano di farsi catalogare come figli o nipoti di qualsivoglia corrente).

« Già assassinati in Francia sin dalla nascita » (l'affermazione è di René Gilson), i film presentati a Verona possono essere divisi, per comodità di esposizione, in categorie diverse, secondo almeno una proposta di Jean de Baroncelli: cinema militante, social-psicologico, "nuovo naturale" (che è poi una tendenza derivata da Renoir), di poesia anche fantastica.
Seguendo tale sistemazione un po' astratta, non è difficile affermare che al cinema socialmente impegnato possono grosso modo iscriversi *La brigade*, che René Gilson ha tratto da un racconto di Claude Lévy, e *La machine* di Paul Vecchiali.

La brigade di R. Gilson

Il primo rievoca con stile abbastanza asciutto (la fotografia è in bianco e nero) un episodio della Resistenza imperniato su un gruppo di partigiani immigrati polacchi che, nell'estate del 1943, vengono incaricati di andare a cercare degli esplosivi. Come gli eroi di Alain Resnais, alcuni di essi continueranno la lotta anche dopo la fine della guerra. « Il film — ha spiegato René Gilson — non è partito da un disegno

prestabilito, ma corrisponde ad un processo messosi in movimento e del quale ho preso coscienza mentre giravo. Era un processo di spoglio non previsto a livello di sceneggiatura. Ad esempio, ho scartato intorno ai personaggi le scene di descrizione d'epoca che avrebbero sviato la attenzione dello spettatore, perché lo scopo del film è di portare ad una riflessione politica e di sostenerla. Ho voluto ugualmente togliere ogni sollecitazione sentimentale ai personaggi che devono interessare non per l'emozione che ne deriva ma per ciò che fanno, per la loro riflessione su ciò che fanno e ci invitano a fare. Questo film sull'impegno rientra tra le azioni che derivano da questo impegno ».

La machine di P. Vecchiali

Vecchiali invece racconta di un giovane operaio accusato di aver ucciso una bambina in circostanze alquanto raccapriccianti. Colpevole o innocente (nemmeno il finale chiarirà il mistero), sarà "la macchina" messa in moto dalla polizia e dai mass-media a condurre l'azione. Ha detto il regista: « Il film mi si è imposto sotto questi quattro aspetti:
— la descrizione fredda e realistica di una fabbrica e dell'aggressione inflitta quotidianamente all'uomo d'oggi dalle sue condizioni di lavoro e di vita;
— l'accanimento dei mass-media che, dopo la scoperta del delitto, interpretano, selezionano, distorcono i fatti per procurare al pubblico la sua fetta di emozioni forti: un assassino è fra voi...;
— gli interrogatori fanno emergere la verità dei personaggi; la cinepresa si avvicina a loro, senza isterismi, per svelare la loro interiorità in modo naturale, sgomberando il campo dalle altre forze presenti;
— il cammino verso la morte, ricostruito minuziosamente, fa capire l'orrore e la decisione della violenza fredda, assoluta e definitiva di una esecuzione capitale. E' chiaro che ho la mia idea personale sulla pena di morte; proprio per questo faccio la parte dell'avvocato, per essere coinvolto a titolo personale. Parallelamente ho diretto il film con la piú grande neutralità possibile, senza mettere l'accento su nessuna opinione in particolare e dando la parola a tutte quante... ».
Iniziato sotto il segno della scientificità piú fredda (la radiografia di un cranio durante i titoli di testa) e insistito sullo squallore dei luoghi (la fabbrica dai fuochi impetuosi e rumorosi, un povero bar dove si può improvvisare una cantata di sapore vagamente brechtiano), *La machine* trova effettivamente ragione d'essere nelle inquadrature reiterate delle macchine tipografiche, delle testate giornalistiche, della televisione, la quale ultima sostituisce nella percezione visiva l'uso dello schermo tradizionale per molta durata della pellicola. Una pellicola che scopre nell'ambiguità, o meglio nell'impossibilità di districare l'ambiguo (la agghiacciante ricostruzione del delitto) la cifra di Vecchiali che è poi quella della malinconia e del pessimismo (le strade bagnate, le sirene di fabbrica, la ghigliottina, ecc.), cosí come dimostra anche il suo sofferto omaggio al padre scomparso nel cortometraggio dal titolo sintomatico: *La maladie.*

Somigliante nella trama a *La machine* è l'opera di René Allio, *Moi, Pierre Rivière...*, basata com'è sulla descrizione di un feroce assassinio

Moi, Pierre Rivière
di R. Allio

compiuto nel 1835 da un giovane contadino ai danni di alcuni familiari. Si tratta di un dramma autentico, scoperto nel 1971 e commentato in un ampio dossier da un'équipe di ricercatori diretta da Michel Foucault. Il film è scandito in episodi, contrassegnati ciascuno da date precise, che prendono avvio a ritroso nel tempo (gli anni della prima infanzia e dell'adolescenza del protagonista) oppure piú avanti (gli interrogatori e il processo) dal giorno della strage che è poi il momento focale di raccordo. Il procedimento è impostato sulla voce narrante dei vari testimoni e la conseguente visualizzazione in flash-back. Ne esce un ritratto convincente della campagna francese con la sottolineatura di dettagli apparentemente senza significato che, sommati, rendono tuttavia all'opera la dimensione voluta di cronaca realistica dalla struttura circolare (l'albero all'inizio e alla fine, il giorno fatidico, la ripresa dello stesso avvenimento attraverso angolazioni plurime, ecc.).

La communion solennelle
di R. Féret

Di ambiente campagnolo è pure *La communion solennelle* di René Féret, ma piú lieve e brillante nonostante alcuni risvolti melodrammatici. La storia di un pranzo che riunisce una trentina di parenti piú o meno lontani si rivela un pretesto per ricostruire le vicende di una famiglia dal 1890 ai nostri giorni. Una canzone-ballata collega le sequenze ritmate velocemente su una saga costruita, secondo una dichiarazione di Féret, « partendo dalle fotografie di famiglia, come se queste si animassero, parlassero a partire da quello che indovinavo, immaginavo e tentavo di ritrovare. Questo film è dunque legato a me da radici biografiche e geografiche, perché rende conto anche della regione dove sono vissuto con la mia famiglia e che mi era divenuta estranea da quando mia madre aveva voluto sfuggire al suo ambiente proletario (dei minatori). Poi, per raccontare una memoria, bisogna che ci sia una riunione in un luogo, in un momento preciso. La riunione ideale, anche se convenzionale, è la Prima Comunione, poiché il matrimonio non è la riunione di una famiglia, ma di due famiglie. Infine la ballata agevolava lo svolgimento del racconto... ».

Legati invece al mondo del lavoro o, meglio, all'alienazione causata da questo, vista in chiave seriosa oppure grottesca, sono *Le diable dans la boite*, opera prima di Pierre Lary, *Pour Clémence* di Charles Belmont e *L'imprécateur* di Jean-Louis Bertuccelli. Dirigenti piccoli-medi-superiori, impiegati improvvisamente licenziati, palazzi enormi di cemento immersi in un modernismo aggressivo: questi i luoghi prescelti, che implicano il classico deterioramento intellettuale.

Le diable dans la boite
di P. Lary

Licenziato e protestatario con un interminabile sciopero della fame è l'eroe di Pierre Lary, un giovane regista che rifà un po' il verso al Godard di *Week-End* (il montaggio spezzettato, il non-senso di talune situazioni, l'insistenza al limite della sopportazione di altri momenti, e cosí via). Trasferito in provincia suo malgrado è altresí l'ingegnere aeronautico pensato da Charles Belmont. Preferendo la lista di disoccupazione, egli pian piano sprofonda in una sorta di inattività che potrebbe significare un modo diverso e probabilmente piú autentico di percorrere l'esistenza. « Parlare di lavoro oggi non è facile — sono parole di Bel-

mont — In Francia come altrove ci si trova confrontati con questa realtà irritante ma della quale non ci si può sbarazzare con una semplice piroetta ideologica: il lavoro costituisce l'individuo, una costruzione arbitraria dell' "io", imposta ma allo stesso temmo rivendicata. Schizofrenia del lavoro, schizofrenia della mancanza di lavoro. *Pour Clémence* presenta questa complessità. Si lavora e ciò invade insidiosamente la vita intera: il riposo, la moglie, il figlio, la musica, il tempo. Si presenta un pretesto — qui è la disoccupazione — per interrompere questo processo, si apre una vacanza che rivela l'imbroglio: senza il lavoro, Michel non è piú nessuno; abbandonandolo, egli ha perso la sua identità ». Contestazione, questa volta all'interno della grande azienda, si trova pure nel film di Bertuccelli anche se la chiave è adesso di commedia amarognola: una specie di incubo a piú voci che, al risveglio, lascia le cose esattamente come prima.

Pour Clémence di Ch. Belmont

Dedicati in un certo senso all'amore sensibile e delicato dei piú deboli o dei "diversi" e al contrasto violento con il mondo "normale" sono le opere *L'amour en herbe* di Roger Andrieux (due adolescenti cui, con autoritarismo maldestro e repressivo, si vieta di amare); *Ben et Bénédict* di Paula Delsol (sincera riflessione sulla precaria condizione femminile e attraverso una giovane che evade da un'umiliante realtà sognando ad occhi aperti un sogno che le fa superare mille difficoltà e, paradossalmente ma non troppo, l'aiuta a vincere l'intoppo decisivo); *Une femme, un jour...* di Léonard Keigel (l'impossibilità da parte di due giovani donne di lasciarsi andare ad un rapporto lesbico liberatorio — interrotto sempre da poliziotti ottusi, uomini, bambini — mentre la fauna maschile è un campionario ingombrante e fallocratico di personaggi che sembrano gareggiare intorno al primato della mediocrità); e *Porquoi pas!*, prima fatica di Coline Serreau (un simpatico ménage a tre aperto però al mondo esterno).

Quattro film scorrevoli e disinvolti, pure se l'urgenza del messaggio sembra avere il sopravvento sulla ricerca stilistica, non andando trascurata peraltro una sequenza di *Une femme, un jour...* (la camerata notturna dei bambini) che ricorda molto da vicino *Zéro de conduite* di Jean Vigo.

Emarginati, ma con motivazioni piú strettamente esistenziali che intellettualistiche, sono anche i poveri protagonisti di *L'ombre des châteaux* di Daniel Duval: tre fratelli di origine italiana sistemati provvisoriamente in una zona mineraria della Francia settentrionale. Esclusi dalla società e con il miraggio di un'ulteriore emigrazione in Canada, i tre compiono la loro parabola perdente tra gli incastri di un'umanità non tanto meschina quanto assolutamente inadatta ad accettare istanze non codificate.

Sofisticato e ambizioso è poi *Le Théâtre des Matières* di Jean-Claude Biette, già assistente di Pasolini, su una scombinata compagnia teatrale immersa in difficoltà finanziarie sino ad una insperata sovvenzione finale. Dominato visivamente da specchi, vetri smerigliati, pareti disadorne

e scrostate, esterni sporchi e sassosi, l'opera di Biette si basa essenzialmente sui valori acustici: rumori (cui il regista — l'ha detto egli stesso — dedica un'attenzione particolare) e dialoghi sottilmente studiati con dimensioni a diversa significazione, ciò che è forse il limite del film, statico e un poco noioso, inferiore nei risultati alle attese del regista stesso.

Nel genere "fantastico" vanno infine inseriti *Nuit d'or*, esordio sul grande schermo di Serge Moati nonché omaggio confuso a certo cinema nero americano (Samuel Fuller in testa) e *La nuit tous les chats sont gris* di Gérard Zingg, una delle piú interessanti pellicole di tutta la rassegna. Il primo, dai toni iperrealistici e comunque esagitati, racconta la storia di una vendetta non consumata: una doppia beffa che vede sconfitto un eroe funereo e tremendamente romantico. I "luoghi" di Zingg, dall'affascinante atmosfera rappresentativa, sono di contro quelli della finzione (artificio prettamente cinematografico) in grado di sostituire la realtà e, anzi, di ribaltarsi su di essa guidandone le possibili azioni. « Nel realizzare questo film — ha detto Zingg — volevo rifarmi ad un certo tipo di cinema romanzesco. Watson è un personaggio che racconta delle storie e cerca di sedurre chi può, per esempio sua nipote. Si potrebbe pensare a Lewis Carroll con le bambine. Egli ha un concetto piuttosto letterario dell'esistenza. Mi sono servito di lui per creare una serie di immagini romanzesche, con i loro clichés, per vedere fin dove ci si può divertire con degli elementi di questo tipo. Watson non vuole raccontare se stesso. Lo fa attraverso Philibert. Quando trasforma quest'ultimo in assassino, è lui che comincia a rivelarsi, a scoprirsi. Si esce dal racconto romanzesco per inoltrarsi in certe zone piú oscure del personaggio. Philibert è completamente innocente. Viene manipolato, è la marionetta di Watson. Se mi si chiede se questo film sia solo un sogno, rispondo che, siccome questo sogno è filmato, diventa una realtà. Il cinema ha questo potere di persuasione. Serve a non dimenticare il mondo della fantasia, i fantasmi che uno tende sempre a ributtare indietro ». Travestimenti, inseguimenti, menzogna e verità: sono le assi portanti di un racconto ricco di trovate gustose e di ammiccamenti filmici (per esempio un accenno a *L'année dernière à Marienbad*, l'attore Robert Stephens — già Sherlock Holmes di Billy Wilder — che qui si chiama Watson, ecc.), intramezzato poi da sequenze degne di nota (il passaggio alla dogana svizzera, la rappresentazione del *Don Giovanni* mozartiano).

La nuit tous les chats sont gris di G. Zingg

Fiore all'occhiello della "Settimana" veronese è stato comunque la attesa ultima pellicola di François Truffaut, *La chambre verte*, presentata per l'occasione in anteprima italiana.

La chambre verte di F. Truffaut

Ricavato da alcuni temi di Henry James, il film narra la storia di un giornalista reduce dalla prima guerra mondiale il quale ha perduto la donna adorata e non sa capacitarsi di tale scomparsa. Di lí la scelta fatale di non amare piú se non nel ricordo e il tentativo di vivere al presente colloquiando soltanto con i ritratti dei defunti piú cari sistemati presso una cappella appositamente costruita.

Da un tema funereo, Truffaut ha licenziato un'opera tragica, strutturata come appare su sintagmi costruiti attorno a elementi visivi e sonori coniugati al "negativo": oscurità, contrapposte ai chiarori tremuli e incerti delle candele; bare che si chiudono su bionde sembianze femminili; oggettualità antiche ricuperate presso aste familiari (la protagonista afferma significativamente di detestare gli oggetti nuovi); decessi e necrologi; travi e stagni notturni; pioggia e temporali in grado anche di incendiare la stanza nuziale da cui sarà possibile salvare soltanto e ancora ritratti polverosi. A ciò si aggiunga l'uso insistito di fotogrammi bellici virati in ocra-bruciato, preludio a deformazioni fisiche altrettanto sottolineate: un uomo in carrozzella, il guardiano senza un braccio, l'impiegato zoppo della tipografia o, piú in sintesi, decine di elmi appoggiate sulle croci del cimitero. Mutilazioni, malattie, morti: all'interno dell'opera è un continuo approfondimento in tal senso. Su uno schermo improvvisato, un'apparecchiatura di lastre scientifiche propone ad un certo punto, da parte sua, immagini terribili di soldati feriti a morte, di chiese bombardate, di teste mozzate, di corpi straziati e scaraventati su rami d'albero. Il destinatario di tali visioni, un bambino sordomuto, è altrettanto emblematico nell'ideale proiezione.
Il risultato di *La chambre verte,* almeno ad una prima lettura, è quello di una sinfonia funebre che raggiunge l'acme in due sequenze almeno:
— Julien prigioniero nel cimitero notturno che scopre, come per caso, la cappella diroccata su cui ergere piú tardi la camera ardente in onore dei suoi morti;
— l'inaugurazione, se cosí si può dire, della stessa cappella con la visita di Cécilia tra candele che rischiarano ritratti piú o meno noti di personalità del mondo della scienza e dell'arte. In mezzo a tanti volti, non è difficile riconoscere il viso dell'attore Oskar Werner, vestito con la divisa tedesca di Jules del film *Jules et Jim*: un attore con il quale il regista ha violentemente litigato durante la lavorazione del successivo *Farenheit 451* ed a cui dedica, non senza civetteria, una battuta rivelatrice: "E' difficile considerare quest'uomo come un nemico!".
La chambre verte è opera che, pure fascinosa ed emozionante nell'assunto, concede poco allo spettatore truffautiano disattendendo cosí le attese soprattutto di coloro che amano il lavoro dell'autore. Film certamente non facile ma assai appassionato, *La chambre verte* soffre inoltre della presenza recitativa dello stesso Truffaut, non sempre convincente, controbilanciato peraltro dalla scelta di una colonna sonora davvero splendida (ancora una riesumazione) del grande musicista Maurice Jaubert.

* * *

Se la settimana veronese ha assolto il suo dovere di informazione presentando esempi abbastanza svariati ma anche omogenei del recente cinema francese contemporaneo, il suo maggior titolo di merito resterà però quello della presentazione integrale dell'opera di Eric Rohmer, regista poco conosciuto in Italia, dove non sono stati diffusi commercialmente che tre film: *Ma nuit chez Maud, La collectionneuse* e il recente *La Marquise d'O...*
Autore autentico e personalissimo, da quasi venti anni oramai Rohmer

suggerisce un cinema introspettivo e, allo stesso tempo, comportamentistico, di notevole valore. Debitore inizialmente alla "Nouvelle Vague", imparentandosi il suo *Le signe du lion* con *Paris nous appartient* di Jacques Rivette e con lo stesso *A' bout de souffle* di Godard, è con i sei "racconti morali" che Rohmer abbandona ogni scuola o corrente per inoltrarsi in una ricerca caparbia quanto coerente impostata essenzialmente sul rapporto letteratura-cinema o, piú ancora profondamente, sul possibile connubio dialogo-immagine.

Nel film di esordio, *Le signe du lion*, il tema è quello della solitudine, dell'individualismo un po' anarcoide, della degradazione, del caso (una eredità dapprima fasulla e poi effettiva) che apre e chiude circolarmente la vicenda. Dei tre spazi studiati nel cinema da Rohmer (*pictural, architectural, filmique*: vedi il suo saggio sul *Faust* di Murnau), sembra essere "l'espace pictural" ad avere il sopravvento: Parigi, città fotografata nei suoi ambienti piú noti (Nôtre Dame, il Pont Neuf, i bistro, le pensioncine, il métro, la Senna, ecc.) e meno conosciuti (la periferia innanzi tutto). La vera protagonista è quindi la città visitata in una stagione particolare, l'estate che va dal 22 giugno al 22 agosto, come suggeriscono le didascalie che dividono il film in vari episodi. Gli interni si susseguono simmetricamente agli esterni cosí come le visioni notturne a quelle solari.

Seguendo il magistero di un autore tra i piú amati, Hitchcock (*Vertigo* in particolare) molte riprese sono state effettuate in base alla "soggettiva" della macchina da presa posta sul retro di un'automobile scoperta. Oggettualità consuete assumono tonalità significanti: specchi, telefoni, libri spesso inquadrati per qualche tempo anche dopo che i personaggi sono usciti di scena Con essi il protagonista ha un rapporto provvisorio: lo stesso che ha con gli amici che abbandona, piú che esserne abbandonato, nel suo processo di autodistruzione.

Tra la curiosità da ascrivere ad un'opera ancora acerba va segnalata una specie di rapida passerella di attrici destinate a fama futura: Macha Méril, Stéphane Audran, Marie Dubois e Françoise Prévost; né manca un intervento di Jean-Luc Godard, intento ad ascoltare un brano di musica da camera.

« Tutti gli argomenti dei miei film — riferisce Eric Rohmer — erano già pronti nel 1962 con questi dati. Avrei potuto comporli con un calcolatore, avrei potuto fare la combinazione inversa: una donna e due uomini. Comunque, non sono storie autobiografiche. Forse le ho sognate e mi è venuta voglia di svilupparle. Ad ogni modo, si trovano piú difficilmente buoni interpreti maschili che femminili, allora era meglio questa combinazione. Nei racconti morali, bisogna variare i luoghi perché varii l'argomento: Parigi torna due volte, ma c'è anche il mare, la montagna, una cittadina di provincia. Nei miei film, tutto ciò che concerne la costruzione è molto premeditato. Do molta importanza al racconto. Preparo i miei film per un lungo periodo. Sono molto simili alla sceneggiatura scritta sulla carta. La scelta del posto, dello scenario, di tutto quello che lo circonda mi preoccupa molto. Giro in studio perché ho bisogno di molta precisione nello scenario. In fondo, mi occorre il sistema del cinema americano, dove tutto è preparato in anticipo. Nei miei

film, la semplicità della storia è imperniata su una costruzione rigorosa e su una certa unità di luogo. M'importa molto la verità del particolare, il realismo del comportamento ».

Lo schema narrativo dei sei racconti è sottile ed elaborato. Come è già stato rilevato in piú occasioni, il tema è grosso modo riportabile al rapporto interpersonale di alcuni personaggi legati piú o meno consapevolmente da relazioni di conoscenza alternabile. Seguace di Pascal, cui i "contes moraux" sono idealmente consacrati, la meditazione rohmeriana è circoscrivibile intorno alla dialettica destino/libero arbitrio e volontà/casualità.

A) *I personaggi*

Due amici "inseguono" per le strade di Parigi l'immagine di Sylvie, una ragazza bionda. Il piú innamorato (che è poi anche il "narratore"), perdendola momentaneamente di vista, si lascia sorprendere da una nuova infatuazione per Jacqueline, la fornaia che gli serve delle paste durante le lunghe e sfortunate attese. Ne nasce un appuntamento che non potrà aver luogo giacché Sylvie, improvvisamente, tornerà in scena acconsentendo al matrimonio (*La boulangère de Monceau*).

Uno studente (il narratore) e un suo amico incontrano in un bar Suzanne, ma questa amicizia finirà con un risultato di lezione morale in quanto la ragazza, apparentemente inferiore, pianterà i due un po' egoisti e immaturi per andarsene con un altro uomo. Meglio allora ritornare con Sophie, la ragazza di sempre (*La carrière de Suzanne*).

Un giovane ingegnere (il narratore) incontra in una chiesa una ragazza bionda, Françoise, e se ne innamora cercandola e talvolta incrociandola per le strade di una città di provincia. Un amico, insegnante marxista, gli presenta Maud, un'affascinante dottoressa divorziata, che lo turba ma non al punto di farlo cedere. Egli conoscerà invece Françoise e la sposerà. Cinque anni piú tardi la coppia incontrerà casualmente Maud al mare e si verrà a sapere che Françoise era stata l'amante del marito di Maud (*Ma nuit chez Maud*).

Adrien (il narratore) e Daniel si riposano d'estate in una villa di Saint-Tropez assieme alla spregiudicata Haydée, collezionista di uomini. Anche Adrien comincia a desiderla dopo lunghe schermaglie e dopo averla messa tra le braccia di un volgare mercante d'arte, ma alla fine rinuncerà proprio quando il rapporto è a portata di mano (*La collectionneuse*).

Un quarantenne prossimo al matrimonio accetta di corteggiare una ragazzina, Laura, dietro suggerimento di un'amica scrittrice che non sa come terminare una storia affine. Finirà invece con l'invaghirsi della sorella Claire, un'altra adolescente, di cui "coglierà" il ginocchio, condensazione di un erotismo tutto cerebrale. Compiuta l'operazione, l'eroe non narratore (il "narratage" è questa volta sostituito dai colloqui con la scrittrice) convolerà a giuste nozze con la promessa sposa, evocata e rappresentata da un ritratto fotografico e cosí personaggio "assente" dal quale tuttavia parte e sul quale si conclude la singolare "riflessione" (*Le genou de Claire*).

Un giovane professionista (il narratore), ricco e affermato nonché cocco-

lato da due impareggiabili segretarie, ama la moglie con la quale attende il secondo figlio. Quando ricompare Chloé, sempre tumultuosa e anticonformista, egli a poco a poco cede alle sue lusinghe ma, al momento culminante, se ne fugge a casa per fare l'amore con la consorte (*L'amour l'après-midi*).

B) *Gli elementi filmici*

Ha scritto Gianni Rondolino[1] che « Rohmer parte, in sostanza, da una situazione umana data, estremamente semplice, quasi banale, e poi, via via, sviluppa un discorso che si articola per successioni e per sovrapposizioni di elementi narrativi, legati non tanto alla contrapposizione dei fatti e di situazioni drammatiche, quanto alla giustapposizione di comportamenti individuali, al massimo di drammi di coscienza ».

Le opere di Rohmer si strutturano sulla figura emblematica del "narratore" il quale racconta delle storie scandite secondo episodi che si susseguono con date precise. Ad avvalorare tale precisazione, ecco l'indugio circonstanziato su targhe di vie, di piazze, di piscine, di ospedali, di alberghi oppure di luoghi piú in generale (Parigi, Saint-Tropez, una spiaggia lacustre, una città di provincia, ecc.) osservati anche attraverso dati atmosferici o comunque stagionali (il 14 luglio, l'estate con i temporali, l'inverno con le nevicate e le escursioni in montagna, il caldo eccessivo, il freddo intenso, ecc.). L'uso del particolare (che talvolta ricorda il cinema bressoniano) prosegue nella segnalazione di dettagli minuti ma sempre significativi (le parti del corpo, per esempio, le mani soprattutto) o nell'accompagnare con l'obiettivo oggettualità di uso comune (ad esempio, un pezzo di carta lungo la corrente di un rigagnolo). L'inquadratura è sovente diretta dall'alto verso il basso anche se rivolta verso queste oggettualità cosí insistite: lampade, specchi, orologi, dischi, telefoni, sedie, letti, scale, finestre, quadri, libri infine di cui non è difficile scoprire il titolo (« I promessi sposi », « I pensieri » di Pascal, « Il calcolo delle probabilità », « Il problema dell'ateismo - sulla conversione vera o falsa », « Il Romanticismo tedesco », ecc.).

Molto attento al livello prosodico dei suoi film, Rohmer insiste sui rumori naturali (campane, motori e traffico in genere, aeroplani, ecc.), cosí come la musica proposta non è quasi mai di accompagnamento, bensí interna alla pellicola. Piú che di colonna sonora tradizionale, sarà allora opportuno riferire di suoni veri e propri in grado di rimuovere, almeno nell'accezione jakobsiana, tracce psichiche significanti.

Scene abbastanza spezzettate vengono poi inserite nel contesto di sequenze assai lunghe (piú di trenta minuti dura, per esempio, quella fondamentale nell'appartamento di Maud). Il dialogo, ancorché letterario, ha comunque una funzione determinante date le accensioni metaforiche visive cui rimanda (per esempio, sempre in *Ma nuit chez Maud*, dopo l'abbraccio sulla collina innevata, la battuta « Non parliamo piú di questo! » anticipa lo schermo che si oscura, un "fondu" destinato a rimanere per alcuni secondi). I dialoghi sono per lo piú sincronici (viene inqua-

[1] Cfr. *Catalogo* della rassegna a cura del Comune di Verona.

drata molto spesso la persona che parla). Formalmente Rohmer opera inoltre sulle analogie (per esempio, il nudo iniziale della moglie in *L'amour l'après-midi* combacia con il nudo finale di Chloé). La macchina da presa è quasi sempre fissa, cosí il montaggio è piuttosto interno alle immagini. Un'ultima curiosità è data, a partire da *La collectionneuse*, dal pluricromatismo del "casting".

C) *Il calcolo delle casualità*

In *Ma nuit chez Maud* si discute a lungo sul calcolo delle probabilità, una volta che il caso ha messo a disposizione dei protagonisti eventi che possono modificarne l'esistenza. Tale probabilità/casualità è la base emozionante e poetica su cui è anche costruita tutta la filmografia rohmeriana. Già per *Le signe du lion* si è detto a tale proposito. I sei "racconti morali" ne compiono l'assunto in modo piú approfondito. E' qui che nasce la formula estetica organizzata in modo da impostare un suggestivo lavoro ad incastro. « Di qui — ha scritto ancora Rondolino — non soltanto la "moralità" di questi contes, ma anche la loro struttura formale che possiamo definire geometrica nel senso che le situazioni — perché di situazioni si tratta piú che di fatti e accadimenti — si dispongono all'interno della rappresentazione come segni e simboli d'un teorema, al tempo stesso intellettuale e morale, la cui soluzione non è data, ma è certamente indicata, suggerita, proposta, pur lasciando allo spettatore la libertà d'interpretazione che la complessità, e a volte l'ambiguità o la polivalenza del teorema stesso, richiedono » [2].
E' il "caso" che fa notare al narratore Sylvie, e ancor piú casualmente accadrà l'incontro con Jacqueline la fornaia, dato che le probabilità di conoscere la prima donna, dopo la decisione di farlo, si riducono al minimo per riaprirsi soltanto quando l'interesse è venuto a compromettersi. Come dire che la casualità/probabilità è inversamente proporzionale alla volontà di agire (*La boulangère de Monceau*).
Per "caso", presso un bar, due amici conoscono Suzanne ma, all'interno di tale conoscenza importante, brevi e provvisori incontri casuali si succedono, soprattutto sulle scale di anonimi stabili (*La carrière de Suzanne*).
Ancora in chiesa e sulla strada il protagonista vedrà e rivedrà Françoise sino a conoscerla anche se nel frattempo un'altra donna forse ancor piú importante (ma la "moralità" dell'uomo non gli permetterà una scelta obiettiva) "casualmente" entrerà nella sua vita; una donna legata precedentemente all'amico "presentatore" Vidal e il cui marito, estrema fatalità, aveva intrecciato una relazione con la stessa Françoise. I rapporti interpersonali qui giungono all'apice (*Ma nuit chez Maud*).
Quando Adrien decide finalmente di accompagnarsi a Haydée, interverrà il "caso" sotto forma di alcuni amici occasionali che invitano la ragazza a seguirli in un viaggio improvvisato. L'esitazione della donna sarà la molla che farà scattare il meccanismo della fuga: un piede premuto sull'acceleratore e una telefonata a Nizza (*La collectionneuse*).

[2] Cfr. *Catalogo*, cit.

E' soltanto perché la scrittrice Aurora non sa come terminare un romanzo che Jerome si presta al gioco "amorale", dapprima distaccato ma poi partecipato, di corteggiare la giovanissima Laura, fuorviato poi soltanto dalla presenza di Claire dal ginocchio provocante. L'incastro dei personaggi che si rimandano rimbalzando l'uno all'altro (con la "presenza" dell'assente fidanzata Lucinda) giunge a compimento nella sequenza del "casuale" temporale preceduto da un litigio tra giovani: condizioni ideali per il compimento dell'impresa (la mano che accarezza il ginocchio) (*Le genou de Claire*).

Piú dominatore del "caso" appare invece Frédéric nonostante sembri apparire come uno dei personaggi maschili piú deboli nell'intera galleria rohmeriana. « La situazione, qui — sono parole dello stesso Rohmer — deve essere qualcosa di sorprendente. Frédéric è molto attaccato a sua moglie, che aspetta un secondo bambino. E' felice, non sente la minima noia del matrimonio. Ma è ad un punto della sua vita in cui ha voglia di essere sedotto. All'inizio del film, egli entra in una camiceria per comperare un pullover e si lascia convincere dalla commessa a prendere, invece, una camicia. E' già psicologicamente disponibile alla seduzione. E Chloé arriva come elemento perturbatore. Ma, come ho già detto, non sono fatti l'uno per l'altra. E quando Frédéric fugge da Chloé, sul punto di fare l'amore con lei, è perché egli pensa che questa avventura non serve a niente, non avrà nessun seguito ».

D) *Prime possibili conclusioni*

Il cinema di Rohmer, che può rimandare « alla grande tradizione letteraria francese, a quei grandi moralisti del XVII e XVIII secolo, le cui opere avevano per tema centrale la discussione sull'uomo come essere sociale, cioè nella sua vita di relazione e nelle implicazioni di vario ordine che questa vita produceva » [4], è stato definito cinema di scrittura mediato da testi letterari. Ma, a guardar bene, Rohmer utilizza un dialogo spesso copioso costruendolo rigorosamente sull'immagine. Le stesse reiterazioni, frequenti e come monotone perché ripetitive, acquistano un senso filmico proprio se considerate in relazione a tale rapporto. Sintomatico cosí appare il fatto che, al pari di altri colleghi di partenza che per comodità di comprensione sarà opportuno inserire nella corrente della prima "Nouvelle Vague", anche Rohmer non avverte la necessità di seguire l'esempio dei registi piú ammirati (Hitchcock e Murnau sopra gli altri) per inseguire, al contrario, la via di un cinema autonomo dal montaggio piú rarefatto e dilatato e, comunque, dal copione meditatissimo in cui il dialogo tenti miracolosamente di rimanere in bilico con l'immagine senza sovrapporsi ad essa. E' pure significativo, sotto questo aspetto, che il migliore racconto morale (*Ma nuit chez Maud*) sia proprio quello in cui il dialogo sembra sproporzionato alla realtà effettiva delle immagini. Al contrario, nel piú debole dei "contes", almeno secondo il nostro giudizio (*La collectionneuse*), un dialogo che

[3] Cfr. *Catalogo*, cit.

spiega ciò che già l'immagine suggerisce ampiamente appare inevitabilmente piú didascalico e quindi non necessario almeno in alcune parti della pellicola.
Autore comunque nel senso antico e piú completo del termine, Rohmer verrà infine ricordato per la sensibilità, accompagnata alla straordinaria capacità, con la quale sa mettere a fuoco i personaggi femminili: visi e forme che rimangono scolpiti nella mente dello spettatore attento come pochi altri nella storia del cinema.
Piú metalinguisticamente che con compiacimento, proprio nell'ultimo dei suoi racconti, egli rende omaggio a tali sue "creazioni" facendole sfilare in rassegna davanti a un debole protagonista maschile che ne evoca la visione tramite un amuleto magico naturalmente inventato. Ripassano cosí sullo schermo, in una delle pagine piú belle di tutto il cinema del regista, Françoise Fabian, Marie-Christine Barrault. Haydée Politoff, Béatrice Romand, Laurence de Monagham e Aurora Cornu o, molto di piú, Maud, Françoise, Haydée, Laura, Claire e Aurora: vittoria del personaggio sull'interprete e, perché no, vittoria del cinema (finzione) sulla realtà (vita): poiché è il cinema, piuttosto che la letteratura, la strada scelta da Eric Rohmer per narrare i suoi "contes" che non sono soltanto "morali".

Cinema del mondo

MONTECATINI '78: UNA CRESCITA CULTURALE

Massimo Maisetti

Negli anni '70 il cinema a passo ridotto è stato protagonista di uno sviluppo tumultuoso e disordinato sulle direttrici piú diverse, spesso al di fuori di qualsiasi struttura. Da qualche tempo la FEDIC, che associa una larga parte dei Cineclub italiani, sta costituendo le basi per una piú diffusa conoscenza ed una valutazione non superficiale del fenomeno, anche all'esterno della propria organizzazione, muovendosi progressivamente verso due obiettivi: trasformazione e allargamento del-

l'annuale manifestazione di Montecatini, per farne un punto di riferimento di tutto il cinema non professionale, associato o no, ed un'occasione di scambio di idee e di esperienze; e qualificazione dei propri associati attraverso il rifiuto del cineamatorismo inteso come evasione acritica e puro passatempo, sollecitando invece la riflessione sui problemi del nostro tempo e la ricerca sulle possibilità espressive del mezzo cinematografico.

"Montecatini '78", 29ª edizione del Concorso nazionale, nel confronto con le rassegne che l'hanno preceduta, registra un salto di qualità che trova origine immediata nella mole di lavoro organizzativo che ha impegnato la FEDIC per l'arco di un intero anno, e radici piú lontane nel tempo nella scelta di una precisa linea politica che qualifica l'associazione per serietà, coraggio e impegno culturale. Aboliti i premi, la giuria (composta da Vittorio Armentano, Massimo Mida Puccini, Roberto Natale, segretario Piero Livi) ha avuto il compito di selezionare, tra i 72 film in concorso, le opere degne di figurare nella "IV Mostra del film d'autore". Ne ha ammesse, all'unanimità, 22, motivando il proprio criterio di giudizio nell'avvenuto riscontro di una « ricerca di idee, di proposte, di stimoli narrativi o stilistici che, anche se a volte non espressi compiutamente, hanno tuttavia rivelato un'attenta e, in alcuni casi, originale visione moderna della nostra società. La varietà della ricerca e dei linguaggi conforta nella constatazione di una realtà del cinema non professionale ricca di fermenti e di un livello generale positivo e stimolante ».

Per quanto riguarda il "3° Concorso nazionale del cineamatore non associato", una seconda giuria (formata da Paolo Fantini, Valerio Caprara e Massimo Pepoli, segretario Maurizio Checcoli) ha selezionato sei film, « ciascuno dei quali, per l'originalità dei temi affrontati, per il sapiente uso del mezzo cinematografico e per le stimolanti invenzioni stilistiche, presenta validi elementi di interesse culturale e di coinvolgimento spettacolare ».

Stando dunque alle valutazioni dei selezionatori, che si possono obiettivamente condividere, si può parlare di varietà di linguaggio e di buon livello medio dei film: ed è già un risultato positivo, ma non il solo qualificante. E' da notare infatti come, a fianco delle rassegne e parallelamente alle proiezioni, una serie di iniziative nuove ed importanti abbiano segnato altrettanti punti a favore di Montecatini '78, dando corpo e senso all'accanito impegno posto in essere dalla FEDIC per una seria analisi di una realtà in continua evoluzione e la conseguente individuazione degli spazi nei quali inserirsi operativamente. Cosí « i rapporti tra iniziativa cinematografica regionale, enti locali e associazioni di cultura cinematografica » sono maturati nella conferenza di organizzazione omonima con la quale si è aperta la settimana di lavoro ed alla quale hanno preso parte, oltre ai rappresentanti delle varie associazioni, il Dipartimento Istruzione e Cultura della regione Toscana, forte di una esperienza acquisita da anni nella pratica quotidiana, e rappresentanti d'altre regioni, province, comuni, istituzioni pubbliche e private, oltre ad operatori di varia estrazione. Cosí le associazioni di cultura cinema-

tografica hanno avuto spazio e tempo per approfondire in una serie di seminari sia i rapporti tra associazionismo, mondo del lavoro e scuola, che l'uso degli strumenti audiovisivi, la loro metodologia e gli strumenti critici. Cosí ancora il "Convegno femminista" ha consentito non solo di apprezzare film di buona fattura, colti (*Marghera come Marienbad* di Anna Brasi e Fausta Gabrielli), affascinanti (*Greta Garbo* di Anna Baldazzi e *Homo sapiens* di Fiorella Mariani), dolcemente terribili (come la favola psicanalitica di Dacia Maraini *Mio padre amore mio*), ma anche di aprire un dibattito difficile e sofferto sui rapporti tra ricerca espressiva e temi socio-culturali da sempre emarginati o ignorati. Cosí infine il *convegno cinema/scuola,* vivace confronto di esperienze, auspicando a Montecatini un punto di riferimento stabile nel tempo ed a Firenze una cineteca specializzata, ha ribadito che esistono ormai tutte le premesse per passare dalla fase del pionierismo volontaristico alla organizzazione istituzionalizzata del cinema nella scuola.

Per sette giorni gli autori della FEDIC e gli autori non associati si sono trovati interlocutori di un dibattito quanto mai vivo, aperto e stimolante a fianco delle donne impegnate con sensibilità nell'ottica del film femminista, degli insegnanti e degli operatori che hanno fatto della cinepresa uno strumento di pedagogia, e di uomini che nelle associazioni di cultura cinematografica si adoperano da anni in un'opera costante di partecipazione politica e civile. E anche questo dibattito è suscettibile di positivi sviluppi futuri.

Venendo finalmente ai film in concorso, converrà intanto segnalare le opere per le quali gli stessi critici cinematografici hanno auspicato una circolazione e un incontro col pubblico piú ampi di quanto non consentano le strutture dei Cineclub. Citiamo per primo *Il monocinema,* di cui è autore il milanese Giampiero Pozzoni, noto per avere già vinto a Montecatini una Targa FEDIC nel 1975 con *A ruota libera.* In questo ultimo film (sua la regia, la fotografia e la colonna sonora) Pozzoni è stato anche il miglior interprete di se stesso, delle proprie malinconie e dei propri problemi, in un monologo di parole ed immagini che riesce ad essere molto piú d'un semplice autoritratto. Alternando l'intelligente dissacrazione dei propri miti con una comicità che sfiora tutti i tasti dell'ironia, della satira, del grottesco, riesce infatti a comporre un affresco nel quale, al di là delle situazioni contingenti, può riconoscersi una generazione; ed ha pochi riscontri anche nel cinema professionale la sensibilità e la franchezza disinibita con cui la solitudine del protagonista-autore trova conforto nella cinepresa prestatagli dall'amico per girare il film: non oggetto ma interlocutore, mezzo per comunicare con gli altri in modo autentico e per meglio conoscere se stesso.

Anche il romano Luciano Galluzzi non rappresenta una scoperta ma una felice riconferma: *L'altra faccia* segna un'ulteriore tappa di questo autore affascinante, erede della magía di Méliès, sulla strada di una ricerca espressiva dove la padronanza del mezzo tecnico si fa ogni anno piú completa. Il film è l'analisi del processo di sofisticazione mediante il quale un viso femminile va trasformandosi in "maschera di bellez-

za": ed è un'analisi condotta con stile personalissimo, giocata sulla perfetta padronanza dei piú raffinati virtuosismi tecnico formali.

Una citazione a parte meritano le *Tre storie scritte da bambini* (settantasette bambini, dalla 1ª alla 5ª classe elementare della scuola S. Bernardo di Lodi): un film d'animazione dove l'invenzione surreale si sposa alla freschezza del racconto e all'ingenuità simpatica della grafica. I giovanissimi autori hanno studiato e disegnato i personaggi, animato e colorato le celluloidi, dipinto le scenografie e girato le riprese con la tecnica del "passo uno", fotogramma per fotogramma, con la cinepresa di un genitore e la preziosa collaborazione dell'animatore Franco Martelli. Poi Nedo Zanotti ha curato il montaggio e la sonorizzazione di questo splendido "cartone" che evidenzia le potenzialità creative degli alunni della scuola dell'obbligo rilevandone indirettamente le deficienze di struttura e di coordinamento. E' sintomatico che tutto il prezioso materiale creato dai bambini e servito alla realizzazione (fasci di disegni, appunti, piani di lavoro, una documentazione che sarebbe stata utilissima per altre esperienze) sia andato perduto a causa dell'intervento d'un maestro anche troppo ordinato che esigeva libertà di spazio nell'armadio di classe. Giorgio Garibaldi di Roma ha proposto nel suo *Ecce Moretti* una riflessione su questo nuovo nome del cinema italiano, cercando di individuarne certe caratteristiche attraverso un ventaglio di chiavi interpretative fornite da spezzoni di pellicola girati dallo stesso Moretti e rimontati con buoni effetti lungo il filo di una intervista. Già noto come pittore, Domenico Colantoni ha presentato, nel concorso aperto ai non associati, due film di straordinario interesse — *Amour et joie sont ma vie* e *Storia d'amore* — nei quali prosegue la propria indagine coerente nell'area dell'iperrealismo.

Film d'avanguardia, film sperimentali, film di ricerca: Montecatini '78 non è stato davvero parco di proposte, alcune delle quali anche contestate nelle vivacissime discussioni seguite alle proiezioni. Sono da ricordare *La sbornia* di Barbanera, Zamboni, Lo Cicero e Rauco, *Polittico* di Gianni Montemezzi e l'ottimo *Prospettiva Nevskij* di Franco Molinari. Nella varietà dei linguaggi, testimonianza d'un impegno culturale che onora il cinema, non è venuta meno l'attenzione diretta ai problemi piú amari e sofferti del momento. Un esempio di ammirevole coerenza è offerto a questo proposito dal romano Gian Franco Miglio. Da *L'altro Natale* a *Riconciliarsi?* visti a Montecatini negli anni scorsi, fino a questo ultimo *Basta con...*, si riscontra da un lato viva sensibilità nei confronti di chi si trova oppresso e soffocato dalle strutture del sistema, dall'altro preoccupazione di un'immediatezza che porta a far parlare i diretti interessati attraverso interviste nelle quali l'autore evita sempre di inserirsi in prima persona. *Basta con...* è film politico, per propria natura e logica diviso in due parti. Nella prima, descrittiva, il discorso procede per immagini dolenti e stupite, come la musica che le accompagna, figure di un'umanità stranita. Basta con l'emarginazione, dunque: la scritta sul muro, composta lettera per lettera a scandire fin qui le sequenze, introduce la seconda parte, dove la parola si sostituisce all'immagine nel proporre le soluzioni, e le immagini valgono a dimostrare che quanto

si dice non è utopia ma dato di fatto. Il caso Moro è stato poi fatto oggetto dell'attenzione di ben tre autori — Ettore Ferettini di Roma, il già citato Giampiero Pozzoni e Franco Zanchetta di Firenze — con risultati molto diversi e tutt'altro che esenti da squilibri. E tuttavia ci pare che da tutti e tre il cinema sia stato correttamente inteso ed usato come strumento di conoscenza ed analisi per sollecitare comunque, anche per metafora, una riflessione, nel tentativo lodevole, anche quando non coronato da successo, di risalire dalle impressioni ad una costruzione logica, attuata attraverso lo specifico delle immagini visive e sonore articolate in un discorso compiuto. Ferettini, in alcuni momenti del suo *Livello di guardia*, esemplifica il concetto: il rapimento e l'assassinio di Moro costituiscono il segnale piú eclatante di una situazione dove l'inquinamento morale e politico ha raggiunto il livello di guardia. La voce dello statista scomparso, che negli ultimi giorni chiedeva al suo partito l'impegno per una nuova credibilità, introduce il film per la parte che si conclude con la riflessione di un lavoratore: « Hanno preso Moro per combattere le nostre conquiste ». La seconda citazione « Siamo impegnati in una grande impresa di trasformazione sociale » offre lo spunto per una ballata tragica e grottesca, dove anche Ferettini supera il livello di guardia in un'orgia di immagini dove il bianco piú bianco e la fiducia del certosino si sposano al calcio della Juventus, a telequiz, telegiornale e identikit, fino ai rituali funebri e alle rivoltelle su sfondi floreali, in un'iterazione di immagini eccessiva.
Su tutt'altro versante, non razionale ma emozionale, si colloca *25 aprile 1978* di Pozzoni: contrappunto tra le voci del giornale radio e immagini ravvicinate di vermi ed insetti. Dopo il comunicato n. 8 delle BR e parallelamente agli interventi politici che seguono, scorre sullo schermo il commento visuale che solo in pochi momenti coglie il bersaglio del sarcasmo. Sembra tuttavia apprezzabile il tentativo di trasmettere quasi pittoricamente un senso di disfacimento e di tristezza greve che incombe su una data per la quale la parola "Resistenza" suona come una campana a martello. A livelli sintattici ancora diversi si propone *La spirale e l'attesa* di Zanchetta, nel suo cercare approfondimenti in un simbolismo spesso astratto e di difficile lettura. Eppure, con i loro limiti e le conseguenti riserve, anche questi tre film segnano, per quanto si è già scritto, un'altra nota positiva di Montecatini '78 a confermare la consapevole maturità della FEDIC e la crescita culturale dei Cineclub e degli autori.

I critici e i giornalisti convenuti alla manifestazione hanno deciso di non assegnare, quest'anno, il premio Airone d'oro per il miglior film, prefendogli una serie di segnalazioni (cinque nel caso specifico). Sono stati segnalati i film: *L'altra faccia* di Luciano Galluzzi, *Tre storie scritte da bambini* di Nedo Zanotti, *Monocinema* di Giampiero Pozzoni, *Ecce Nanni* di Giorgio Garibaldi e *Una storia d'amore* di Domenico Colantoni.

LOCARNO '78: CAMBIO DELLA GUARDIA

Alberto Farassino

Da qualche anno le mostre d'arte, le esposizioni e anche i festival cinematografici non sono piú considerati come semplici contenitori, strutture vuote che valgono solo in rapporto ai prodotti che riescono a inscatolare. Un festival insomma non è piú una somma di film ma una macchina di produzione estetica e, al limite, un'opera esso stesso, risultato della creatività, se non di un artista, di un critico o di un organizzatore culturale. Festival e mostre d'arte — si veda il caso dell'ultima Biennale di Venezia, a proposito della quale c'è stato molto piú dibattito sui tre critici che l'hanno allestita che non sulle opere esposte — finiscono cosí per essere personalizzati, attribuiti — proprio come un film — a un "autore" che attraverso essi "si esprime" o per lo meno esprime una sua nozione di arte, di cinema, di politica culturale.

Era inevitabile che questo atteggiamento, ormai per l'appunto molto diffuso e anche in forme eccessive, emergesse anche a Locarno in occasione della trentunesima edizione del Festival Internazionale del Film. E non tanto per la concomitante presenza, a dieci chilometri di distanza e cioè ad Ascona, di una importante e eccezionale mostra d'autore, quella sul "Monte Verità", firmata da Harald Szeeman, quanto soprattutto per il cambio della guardia verificatosi quest'anno ai vertici organizzativi del festival ticinese. Tutti i commenti sembrano infatti destinati a finire nel confronto fra le edizioni degli scorsi anni, e cioè il festival "di" Moritz de Hadeln, e l'edizione del 1978, e cioè il festival "di" Jean-Pierre Brossard, giovane critico ginevrino divenuto quest'anno "delegato generale" della manifestazione locarnese. E' vero che questi, quasi per non far sorgere troppe illusioni dopo le molte insoddisfazioni degli anni scorsi, aveva improntato le sue dichiarazioni programmatiche alla massima prudenza, una prudenza che rischiava di diventare genericità. Fra "continuità" e "cambiamento", Brossard aveva stabilito di scegliere entrambi: continuità nella formula e nell'articolazione delle proposte in varie sezioni (festival competitivo, tribuna libera, Informativa sulla recente produzione elvetica, Settimana Fipresci, Retrospettiva, Marché), cambiamento nel tentativo di trovare per Locarno una rinnovata caratterizzazione come festival del cinema "giovane", delle cinematografie emergenti, che preferisce azzardare incursioni in territori sconosciuti piuttosto che illustrarsi della presenza di nomi prestigiosi e di film accettati a scatola chiusa. La parola d'ordine di Brossard era

stata cosí "non scimmiottare Cannes e Berlino"; una parola d'ordine che tuttavia lasciava il sospetto che, per non giocare alla scimmia, si giocasse alla volpe (quella dell'uva, naturalmente). Comunque una affermazione esplicita e in un certo senso coraggiosa, nel discorso inaugurale del delegato generale, c'era ed era la dichiarata volontà di rinsaldare i rapporti fra il festival e l'industria cinematografica e gli ambienti professionali. Risultato di questa scelta è stato il nuovo impulso dato al marché, che quest'anno non era piú una striminzita vetrina di sottoprodotti ma un ricco panorama dei generi produttivi piú diversi: anticipazioni di grosse certezze commerciali (*Lo squalo n. 2*), proposte di film d'autore (*Les enfants du placard* di Benoît Jacquot), presentazioni quasi private di film dall'identità commerciale non ancora definita (*Der Ehe von Maria Braun* di Fassbinder: chi scrive ne ha visto casualmente solo l'ultima mezz'ora e solo per questo si trattiene a stento dal giudicarlo bellissimo).

Altre sezioni di questa edizione di cui riferire senza azzardare giudizi che potrebbero essere solo parziali, sono state la rassegna "Giovani autori per la TV Italiana", una decina di telefilm di varia lunghezza e vario impegno prodotti recentemente dalla RAI e presentati come l'humus da cui nascono i vari *Padre padrone* e *L'albero degli zoccoli*, e la settimana FIPRESCI. Dei sette film scelti dalle sezioni nazionali della Federazione Internazionale della stampa cinematografica posso solo segnalare, per indicazione altrui, l'interesse di *Filmregeny* di Istvan Darday e Györgyi Szalai (Ungheria), un film di quattro ore che racconta le storie intrecciate di tre sorelle tra i venti e i trent'anni e, per visione diretta, quello di *La mort du grand-père ou le sommeil du juste*, della svizzera Jacqueline Veuve, un esempio di cinema diaristico-familiare sorprendente per la capacità di parlare in termini esclusivamente "privati", attraverso ricordi personali e conversazioni filmate con parenti e conoscenti, di un personaggio per altri versi esemplare proprio per motivi "politici": un nonno che era anche un'emblematica figura di paleocapitalista svizzero, paternalista e autoritario, grande lavoratore e grande despota. Tutte da commentare, da discutere, e quasi tutte da contestare sono invece le decisioni della giuria, che era composta quest'anno da Valerio Zurlini (presidente) e da Marcel Carrière, Roger Jendly, Patricia Moraz, Marta Meszáros, Marie-José Nat, Jean-Pierre Dikongué-Pipa. Una giuria se non altro poco informata se ha motivato l'assegnazione del "Leopardo d'oro" a Nikos Panayotopulos come "scoperta di un nuovo artista", dimenticando che il precedente film del regista greco, *I colori dell'arcobaleno*, era passato tutt'altro che inosservato anche a livello internazionale. Ma il film premiato, *I fannulloni della valle fertile*, è anche di dubbiosa originalità e di ambigua ricchezza espressiva. L'apologo surreale dei quattro uomini, un padre e i suoi tre figli già maturi, che dopo aver ottenuto una ricca eredità decidono di ritirarsi in campagna per riposarsi e finiscono per perdere ogni capacità di azione fino a non riuscire piú nemmeno a alzarsi dal letto, a parlare, a mangiare, è certo suscettibile di molte interpretazioni politiche, sociali, morali, ma nessuna di esse sembra particolarmente mordente o necessa-

I tembelides eforis kiladas di N. Panayotopulos (Grecia)

ria. E' vero che il regista sta attento a non far mai prevaricare il "contenuto" sullo sviluppo grottesco della vicenda ma è anche vero che questa procede su linee troppo scontate e facendo riferimento a modelli troppo noti, Buñuel e Ferreri in primo luogo. Non mancano, in questa "grande bouffe" della pigrizia invece che della golosità, alcune felici trovate, delle atmosfere torpide e allucinate, che testimoniano della autentica vena ironica e fantastica di Panayotopulos, ma il limite del film, che è girato con proprietà e finezza, è di essere troppo affezionato all'unica idea di partenza per osare staccarsene o per volerla lavorare e rendere meno elementare, cosí che diventa anch'esso, come i suoi protagonisti, narrativamente pigro e stilisticamente estenuato.

Pokojk widokiem na morze di J. Zaorski e M. Karpinski (Polonia)

Il "Leopardo d'argento" è andato al film polacco *Camera con vista sul mare* di Janusz Zaorski. La vicenda di partenza è quella, certo non nuova al cinema, di un aspirante suicida in piedi sul cornicione di un edificio e dei tentativi che si fanno per convincerlo a desistere. Le due persone che alternativamente cercano di persuaderlo, un famoso psicologo e un professore, seguono due metodi diversi, pensando il primo che bisogna salvare l'uomo anche contro la sua volontà e ritenendo il secondo che egli debba invece decidere consapevolmente della sua sorte. La lotta per la vita del candidato al suicidio si trasforma, cosí, presto nella lotta fra due diverse concezioni della vita e due diverse tecniche di persuasione. La conclusione, per essere emblematica, diventa involontariamente comica: l'uomo sceglie liberamente di vivere ma colui che l'ha convinto viene colpito da una crisi cardiaca, dovuta probabilmente alla tensione e alla fatica di non essere autoritari. Un film di cui si può apprezzare la sincerità e la limpidezza nel disegnare posizioni e strategie, ma che procede attraverso sviluppi quasi esclusivamente verbali, esempio di un cinema superparlato che pare particolarmente frequente oggi nelle cinematografie dei paesi socialisti e di cui un altro film visto a Locarno, *Una mujer, un hombre, una ciudad* del cubano Manuel Octavio Gomez rappresenta forse il limite estremo e piú insopportabile.

Girlfriends di C. Weill (U.S.A.)

Il "Leopardo di bronzo", premio speciale della giuria a destinazione libera, ha premiato quest'anno un'attrice, la giovane Melanie Mayron protagonista di *Girlfriends* di Claudia Weill. Esempio di una recitazione che è un prolungamento della vita quotidiana e che è quindi strettamente legata a un solo tipo di personaggio, la performance di Melanie Mayron è tutt'uno con il film che l'ha fatta apprezzare: una storia quotidiana, girata in maniera quasi-documentaria, che procede non attraverso sviluppi drammatici ma per episodi e situazioni un po' tristi e un po' divertenti. La storia è quella di una amicizia e convivenza fra due ragazze che vengono improvvisamente interrotte e messe in discussione dal matrimonio impulsivo di una di loro. E mentre questa percorre le tappe della sua nuova vita borghese (marito, brambino, pranzetti per gli amici e viaggi turistici organizzati) rimpiangendo solo un po' la vita libera e "creativa" dell'amica, l'altra si trova a dover riempire il vuoto dell'appartamento e della sua improvvisa solitudine. Ed è un seguito di gesti impulsivi, patetiche sbandate, improvvise speranze. Ma anche per una ragazza tutta sola, sembra dire il film, c'è un posto nella società

se si sa gestire con ostinazione la propria solitudine: Susan (che è appunto la Mayron) che campa facendo fotografie ai matrimoni, riuscirà prima a piazzare un paio di foto "d'arte", in un importante rivista e poi a ottenere una mostra personale in una galleria d'avanguardia. E l'happy end del film sembra riflettere la carriera della giovane regista statunitense Claudia Weill: che per campare aveva realizzato negli scorsi anni vari episodi della serie televisiva *Sesame Streat*, che aveva nel frattempo girato dei film sperimentali e femministi (*The Other Half of the Sky*) con Shirley MacLaine e che con questo film, nato inizialmente come cortometraggio finanziato da amici e da enti pubblici, ha ottenuto un grande successo di pubblico a Cannes e una distribuzione sui mercati mondiali dalla Warner.

Procedendo sulla falsariga del palmarès troviamo due film che, non potendo ottenere altri riconoscimenti ufficiali, si sono visti attribuire il premio "Ernest Artaria" per la fotografia anche se i loro pregi sono piú propriamente registici. *Cséplö Gyuri* di Pal Schiffer, prodotto dallo studio Béla Balász, è un film che si inserisce nella migliore tradizione del cinema diretto ungherese e che affronta con originalità e coraggio il tema classico dei margini e delle zone oscure della società socialista. Cséplö Gyuri (prima il cognome poi il nome) è un giovane gitano che vive in un villaggio zingaro, fra famiglie numerosissime, povertà, emarginazione, ma che non si rassegna, cerca di imparare a leggere e finalmente tenta l'avventura nella grande città. Qui conoscerà il lavoro duro in fabbrica, i dormitori, le mense, i difficili rapporti con gli studenti politicizzati e i piú naturali contatti con la gente del suo popolo. Personaggio reale, seguito da una cinepresa mobilissima in ambienti reali, il giovane Gyuri diventa molto meno il simbolo dell'emarginazione di una comunità che un suscitatore di discorsi, l'occasione per dare la parola a tutto un popolo: e sono ricordi di anziani, lamenti di gente povera, discussioni spontanee che danno a un problema sociale una voce e un corpo, al di fuori di ogni ideologismo preconcetto e di ogni declamazione.

Cséplö Gyuri
di P. Schiffer
(Ungheria)

Baara, proveniente dal Malí e diretto da un regista formatosi in URSS, Souleymane Cissé (altra grafia: Solomani Sisé) era senza dubbio il migliore fra i poco entusiasmanti film del pacchetto terzomondista. Anche in questo caso il titolo del film è un cognome di un personaggio, anzi di due, un povero facchino e un giovane dirigente industriale che scoperto quest'unico elemento comune nelle loro due vite, annodano un rapporto inconsueto e "pericoloso" in una società fondata su rigide distinzioni di classe. Ma il film, anche se lascia spazio a alcune felici e non folcloristiche descrizioni d'ambiente, è costruito in questo caso su piú stretti intrecci romanzeschi e melodrammatici, raccontati tuttavia per frammenti, con ritmi inconsueti e molto poco occidentali che ne rappresentano l'elemento piú interessante. Assai meno originale, anche se di solida struttura, è il film franco-senegalese *Bako l'autre rive*, un "cammino della speranza" intercontinentale diretto da Jacques Champreaux, un nipote di Feuillade, che ha ottenuto una menzione della giuria per aver trattato un tema « doloroso e universale » con « rigore morale, sensibilità artistica e onestà politica ».

Baara
di S. Sisé
(Malí)

Alle dimenticanze della giuria ufficiale ha solo parzialmente riparato quella dei critici cinematografici, che ha attribuito non premi ma tre menzioni al film polacco di cui già si è detto, al film georgiano *Il villaggio di Anara* di Irakly Kvirikadze, una grottesca allegrissima e spesso assolutamente delirante storia paesana che ruota tutta attorno a un enorme boccale di vino, e all'italiano *La morte al lavoro* di Gianni Amelio.

La morte al lavoro di G. Amelio (Italia)

A giudizio di molti, e certamente di tutti i cinéphiles presenti a Locarno che lo hanno applaudito a scena aperta quando nei titoli di testa è apparso il nome dell'autore delle musiche, Bernard Hermann, *La morte al lavoro* è stato il film piú bello di tutto il festival. Ma un giudizio di "bellezza", facile da emettere sulla scia non solo delle note musiche hitchcockiane che commentano o meglio conducono il racconto ma anche delle straordinarie performances stilistiche che caratterizzano il film — piani-sequenza dall'esecuzione calibratissima; giochi fantastici di specchi, riflessi, controcampi; rapporti "en abîme" fra spazio reale e spazio immaginario — non deve far dimenticare un giudizio di "importanza", concreta e attuale, sul film di Amelio. Non si tratta insomma solo di apprezzare un gesto di amorosa ricostruzione del cinema classico ma di rilevare come ancora oggi, e persino attraverso la mediazione un po' paradossale delle telecamere e del nastro magnetico, un film "ben girato" riesca a parlare a un pubblico, a comunicargli sensazioni, emozioni e anche spunti di riflessione, assai piú di qualunque operazione di frettolosa "presa diretta" sull'attualità. O di osservare con sollievo come il lavoro sul cinema riesca a sconfiggere la morte del cinema: costato solo undici milioni, realizzato con telecamere per un programma televisivo da seconda serata e solo ora vidigrafato su pellicola, *La morte al lavoro* non fa certo la figura del parente povero fra le altre recenti, superpremiate e supervendute produzioni della RAI e anzi contribuisce a completare l'immagine positiva del cinema italiano dimostrando che in esso non vi sono solo intelligenza o sensibilità ma anche una cultura cinematografica solida e non casuale.

Non contate su di noi di S. Nuti (Italia)

Era una dimostrazione particolarmente necessaria, a Locarno, per far dimenticare l'altro film che rappresentava ufficialmente l'Italia nella sezione competitiva, *Non contate su di noi* di Sergio Nuti. Dei tre film trovatisi nel festival a rappresentare le angosce giovanili e la disperata cultura della droga, il film di Nuti appunto, lo svizzero *Kleine Frieren auch im Sommer* di Peter von Gunten, e il cortometraggio di produzione RAI *Michele alla ricerca della felicità* di Alberto Grifi e Guido Blumir, solo quest'ultimo è apparso convincente, serrato, autentico nel documentare comportamenti e linguaggi "bassi" attraverso un linguaggio cinematografico controllato e essenziale. Mentre il film di von Gunten non solo resta alla superficie dei problemi ma li disperde in vicende e dialoghi di sconcertante banalità e quello di Nuti rimane coinvolto anche stilisticamente dalla "bassezza" dei suoi protagonisti e si risolve in una operazione sciatta e becera. Il giudizio può sembrare troppo liquidatorio per un film in cui si è voluta vedere un'indicazione di cinema "diverso", un'idea produttiva anti-crisi, una variante dell'ipotesi giovanili-

stica percorsa con successo da Nanni Moretti, e può sembrare impietoso per un film che dichiara sinceramente di essere il prolungamento, magari catartico, di un'esperienza di vita. E tuttavia bisogna proprio in questi casi affermare che l'accesso al cinema, al cinema di finzione, al cinema professionale, non può essere preso alla leggera, che l'ideologia del "facciamone un film" diventa autolesionistica se non si riescono poi a controllare i meccanismi tecnici, simbolici e narrativi in cui ci si è cacciati con troppa improvvisazione. *Non contate su di noi* pretende di raccontare una storia, quella di alcuni giovani di diversa estrazione sociale chiusi nel cerchio dell'eroina, della mancanza di denaro, degli spacciatori senza scrupoli, ma la racconta in modo disordinato, secondo sviluppi romanzeschi insieme banali e frammentari; pretende di far recitare delle persone e non di registrarne racconti e comportamenti, e si scontra di fronte a palesi incapacità espressive (solo il personaggio di Robby, interpretato da Maurizio Rota che è anche autore delle musiche, ha una sua credibile e scomposta vitalità); pretende di raggiungere un pubblico, magari attraverso la crudezza o la spregiudicatezza delle situazioni, ma non riesce a coinvolgere nessuno perché i ritmi, i gesti, i tagli dell'immagine non fanno scattare alcuna molla comunicativa.

Dopo la droga, un altro tema che ha visto convergere due film del concorso è stato il terrorismo. *On efface tout*, opera prima di Pascal Vidal, è una storia densissima, complicata e forse volutamente oscura che intreccia cinema, politica e criminalità e fa pensare, ma solo alla lontana, a film come *Le petit soldat* e *Paris nous appartient.* Ma nel film di Vidal tensione e spettacolarità prevalgono alla fine su ogni altra intenzione e ambizione. Assai piú stimolante, anche se affidato alla collaudata struttura del "giallo politico", è il primo film come regista di Margarethe Von Trotta, *Das zweite Erwachen der Christa Klages.* Lo spunto narrativo è un episodio di "criminalità sociale" realmente accaduto in Germania alcuni anni fa: una giovane donna e due suoi amici rapinano una banca per poter finanziare un asilo autogestito in gravi difficoltà economiche. Il film si svolge, con flashback e incastri narrativi, interamente dopo la rapina e segue le vicende dei rapinatori braccati dalla polizia e continuamente costretti a cercare protezioni e ospitalità. Il riferimento a episodi ancor piú recenti è evidente: quale può essere il rapporto fra chi ha scelto di star fuori dalla legge e chi, per antiche amicizie o per posizione sociale, viene a trovarsi in contatto con i ricercati? Questione che a livello cinematografico si pone in questi altri termini: qual è il rapporto fra "cinema politico" e avventura, love story, magari anche commedia? *Il secondo risveglio di Christa Klages* trascorre con misura su tutti questi registri, avvalendosi di una solida sceneggiatura, e di ottime interpretazioni. E' un film che non sa o non vuole essere radicale né stilisticamente né politicamente ma che sa concludersi con un'acuta invenzione narrativa che è anche una appassionata dichiarazione di solidarietà umana. Prima di concludere bisognerà almeno accennare a tre film sfavoriti dal calendario del festival e che hanno ricevuto minori attenzioni di quanto meritassero. *Alzire*, terzo film di Thomas Koerfer, presentato nella rassegna informativa

Das zweite Erwachen der Christa Klages di M. Von Trotta (Germania Occ.)

sulla produzione elvetica, è per la verità piú interessante per seguire l'evoluzione di un autore, noto in Italia per *La morte del direttore del circo delle pulci,* che per intrinseci meriti. Il poco conosciuto testo teatrale di Voltaire che dà titolo al film è indirettamente messo in scena attraverso le difficoltà di una compagnia teatrale che appunto vorrebbe rappresentarlo e viene ostacolata prima da impedimenti economici e burocratici, poi dalle contraddizioni interne e dalla sfiducia nella stessa significatività del testo.Tematica risaputa dello spettacolo nello spettacolo che si conclude in modi altrettanto scontati: il testo verrà attualizzato e "terzomondizzato", l'impegno politico vincerà sulle soluzioni individuali e visionarie. Koerfer ha abbandonato in questo film il suo stile nitido e freddo e si è anche concesso discutibili stranezze come degli intermezzi in cui lo stesso Voltaire polemizza acidamente con il suo eterno rivale Rousseau, commentando dall'esterno i problemi dei teatranti e cercando di mostrare l'origine lontana di certe questioni attuali di politica culturale.

Two Solitudes
di L. Chetwynd
(Canada)

Two Solitudes, primo lungometraggio del canadese Lionel Chetwynd, è un film molto bello, che ha forse un solo difetto ma gravissimo: quello di raccontare, nel Quebec degli inizi del secolo, non soltanto il passaggio e i contrasti fra tradizione e modernismo, fra agricoltura e industrializzazione, fra padri e figli, fra Chiesa e Stato ma anche fra anglofoni e francofoni. Solo che in un film sulle differenze linguistiche diventa assurdo sentir tutti parlare in una lingua unica, l'inglese, e si produce un sospetto di superficialità anche sugli altri discorsi. Per il resto il film è compatto, incarna le diverse posizioni in personaggi robusti, articola sapientemente ricostruzione storica e melodramma familiare ed è girato con sicuro senso della messinscena.

La tortue sur le dos
di L. Béraud
(Francia)

La tortue sur le dos è un film di Luc Béraud, sceneggiatore di Claude Miller il quale ha sceneggiato a sua volta il film del suo collaboratore, ed è interpretato da Jean-François Stévenin, un bravo attore che questo anno è anche passato alla regia (*Le passe-montagne*). E' il racconto semiserio della crisi di creatività di uno scrittore, noto per un suo romanzo ormai vecchio di vari anni e ora incapace di portare a termine altri lavori che non siano volgari stesure da "negro" editoriale. Anche i topoi piú pericolosi del classico tema dell'impotenza dell'artista (come appunto il parallelismo fra questa e l'impotenza sessuale) sono qui trattati con mano leggera e umorismo sottile e il film diventa un gustoso schizzo degli ambienti intellettuali e delle loro nevrosi.

Come si vede, e anche a voler tacere di film come *Opening Night*, *L'albero degli zoccoli*, *Il regno di Napoli* che le rassegne informative hanno consentito di vedere ai pochi che ancora non li conoscessero, l'edizione 1978 di Locarno è riuscita a allineare non pochi buoni film, e comunque a porsi su un livello qualitativo senz'altro superiore a quello degli anni passati. Nonostante alcune deficienze e stanchezze organizzative, il festival ha vinto il confronto con se stesso e può ora cominciare a confrontarsi anche con gli altri.

I premi di Locarno

La giuria del XXXI Festival Internazionale del Film di Locarno ha assegnato il Leopardo d'oro a *I tembelides tis eforis kiladas* di Nikos Panayotopulos (Grecia), il Leopardo d'argento a *Pokoj z widokiem na morze* di Janusz Zaorsky (Polonia), il Leopardo di bronzo all'attrice Melanie Mayron per *Girlfriends* di Claudia Weill (U.S.A.). Il premio Ernest Artaria per la fotografia è andato ex aequo a *Cseplö Gyuri* di Pál Schiffer (Ungheria) e a *Baara* di Salomaní Sisé (Malí).
Ha ottenuto una menzione il film *Bako, l'autre rive* di Jacques Champreux (Senegal-Francia).
Inoltre la giuria della FIPRESCI ha deciso all'unanimità di non attribuire premi ma di menzionare tre film: *La morte al lavoro* di Gianni Amelio (Italia), *Pokoj z widokiem na morze* e *Il villaggio di Anara* di Irakly Kvirkadzé (U.R.S.S.).
La giuria femminile ha infine premiato il film tedesco *Fuga a Marsiglia* di Ingemo Engström e Gerhard Theuring.

I film di Locarno '78

Alzire oder der neue Kontinent (t.l.: Alzira o il Nuovo Continente) — **r.**: Thomas Koerfer - **sc.**: Dieter Fledhausen - **f.** (Colore): Renato Berta, Carlo Varini - **mo.**: Georg Janett - **int.**: François Simon, Roger Jendly, Monica Bleibtreu - **p.**: Filmkollektiv Zurigo-Th. Koerfer Film-ZDF - **o.**: Svizzera, 1978 - **d.**: Filmkollektiv - **dr.**: 97' (16 mm.; fuori concorso).

Baara — r., sc.: Solomanì Sisé [Souleymane Cissé] - **f.**: (Colore) - **mo.**: André Devanture - **m.**: Lamine Konté - **int.**: Balla Moussa Keita, Baba Niaré, Boubacar Keita - **p.**: S. Sisé per Etienne Carton de Grammon & Abdoulaye Sidibé - **o.**: Malí, 1978 - **d.**: OCINAM (Office National de Cinématographie Malien) - **dr.**: 90' (16 mm).

Bako, l'autre rive — r.: Jacques Champreux - **sc.**: J. Champreux, Cheik Doukouré - **f.** (Colore): Jacques Ledou - **mo.**: Andrée Devanture - **int.**: Sidiki Bakaba, Doura Mane, Cheik Doukouré, Guillaume Korrea - **p.**: Orpham Productions - **o.**: Senegal-Francia, 1978 - **d.**: Orpham Productions - **dr.**: 105'.

Case in quella stradina (t.l.) — **r., sc.**: Kassem Hawel - **f.** (Colore): Hatem Hussein - **mo.**: Ahmed Metwallì - **m.**: Abdel Amir Alsarraf - **int.**: Saadiè Al-Zaydè, Nizar Assamourai, Suad Abdallah - **p.**: Dia al Bayati, Bagdad - **o.**: Irak, 1978 - **d.**: Cinema and Theatre General Establishment, Bagdad - **dr.**: 90'.

Cséplö Gyuri — r.: Pál Schiffer - **sc.**: István Kemény, P. Schiffer - **f.** (Eastmancolor): Tamas Andor - **m.**: Rudolf Vig - **int.**: Gyárgy Cséplö - **p.**: Studio Hunnia-Béla Balázs - **o.**: Ungheria, 1977 - **d.**: Hungarofilm, Budapest - **dr.**: 96'.

Diamante bruto (t.l.) — **r.**: Orlando Senna - **s.**: basato sul romanzo « Bughinha » di Afranio Peizoto - **sc.**: O. Senna - **f.** (Colore): Joao Carlos Horta - **mo.**: Roberto Pires - **int.**: José Wilker, Gilda, Conceicao Senna, Wilson Melo - **p.**: Pilar Film Ltd. - **o.**: Brasile, 1977 - **d.**: Embrafilme, Rio De Janeiro - **dr.**: 114'.

Fingers (Rapsodia per un killer) — **r., sc.**: James Toback - **f.** (Technicolor): Mike Chapman - **scg.**: Fred Weiler - **c.**: Albert Wolsky - **mo.**: Bob Lawrence - **m.**: Toccata in mi minore di I.-S. Bach - **ca.**: Now is forever » di George Barrie e Sammy Cahn, cantata da Jerry Vale - **so.**: Les Lasarowitz, John Funds - **int.**: Harvey Keitel (Jimmy Angelelli), Tisa Farrow (Carol), Jimmy Brown (Dreems), Michael V. Gazzo (Ben, il padre di Jimmy), Marian Selder (la madre di Jimmy), Carole Francis (Christa, un'amica di Dreems), Georgette Muir (Anita O'Halloran), Danny Aiello (Butch), Dominik Chianese (Arthur Fox), Anthony Siroco (Pastsy Riccamonza), Tanya Roberts (Julie, amica di Riccamonza), Ed Marinaro

(Gino), Zack Norman (Levy), Murray Mosten (Dr. Fry), Jane Elder (Esther), Lenny Montana (Luchino), Franck Pesche (Raymond) - **dp.**: Dick Stenta - **p.**: G. Barrie per Brut Productions - **o.**: U.S.A., 1977 - **d.**: Columbia Ceiad - **dr.**: 105'.

Girlfriends (Girl Friends) — **r.**: Claudia Weill - **o.**: U.S.A., 1978.
V. altri dati in questo fascicolo (Cannes '78), a p. 171.

Hoshizora no marionette (t.l.: Primavera sotto le stelle) — **r.**: Mojin Hashiura - **s.**: basato su un'opera di Yushi Kita - **sc.**: Atsushi Yamatoya, H. Hashiura - **f.** (Colore): Yuji Okumura - **m.**: Ryoichi Kuniyoshi - **int.**: Yochi Miura, Kazuhito Takei, Ako Teizohuta - **p.**: Yokyo Video Center - **o.**: Giappone, 1977 - **d.**: Hiroko Govaers, Parigi - **dr.**: 99'.

Kleine Frieren auch im Sommer (t.l.: Piccolo brivido anche in estate) — **r.**: Peter von Gunten - **sc.**: P. von Gunten, Herbert Meier - **f.** (Colore): Fritz E. Maeder - **mo.**: Aleander Rupp - **m.**: Rumpelstilz - **int.**: Verena Reichhardt, Lorenz Hugener, Esther Christinat - **p.**: Cinov-Filmproduktion, Berna - **o.**: Svizzera, 1977-78 - **d.**: Rialto-Film, Zurigo - **dr.**: 100'.

Miris Poljskog Cveca (t.l.: L'odore di fiori di campo) — **r.**: Srdjan Karanovic - **o.**: Jugoslavia, 1978.
V. altri dati in questo fascicolo (Cannes '78), a p. 170.

La morte al lavoro — **r.**: Gianni Amelio - **s.**: basato su un racconto di Hanns H. Ewers - **sc.**: G. Amelio, Mimmo Rafele - **f.** (Bianco e Nero/RVM): Mario Selo - **m.**: Bernard Hermann - **int.**: Federico Pacifici, Clara Colosimo, Fausta Avelli, Eva Axen - **p.**: Gaetano Stucchi-Centro di Produzione RAI, Napoli per la rete TV 2 - **o.**: Italia, 1978 - **dr.**: 85'.

Una mujer, un hombre, una ciudad — **r.**: Manuel Octavio Gómez - **sc.**: M.O. Gómez, Antonio Benitez Rojo - **f.** (Colore): Pablo Martínez - **mo.**: Nelson Rodriguez - **m.**: Sergio Vitier - **int.**: Idalia Andreus, Mario Balmaseda, Paul Pomares - **p.**: ICAIC - **o.**: Cuba, 1978 - **d.**: Distribudora Internacional de peliculas ICAIC - **dr.**: 99'.

Non contate su di noi — **r.**: Sergio Nuti - **s.**: tratto da una inchiesta di Duccio Guida, con la collaborazione del sociologo Francesco Scalco - **sc.**: Francesca Ferrari, S. Nuti, Gianloreto Carbone - **f.** (Technospes): Renato Tufari - **scg.**: Enrico Luzii - **mo.**: Fernanda Indoni - **m.**: Maurizio Rota, Enzo De Luca, Massimo Altomare - **int.**: F. Ferrari (Maria), S. Nuti (Flauto), M. Rota (Robby), F. Scalco (Andy), Massimo Scrivo (Pupo), Manfredi Marzano (il poliziotto antidroga), Diana Nicolini (Sara), Antonio Spoletini - **p.**: M. Marzano per Ixtlan Film - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Vis-Star - **dr.**: 90'.

On efface tout — **r.**: Pascal Vidal - **asr.**: Stéphane Iscovesco, Lam Le - **s.**: P. Vidal - **sc.**: Pierre Philippe - **f.** (Colore): Jacques Boumendil - **mo.**: Arnauds Petit - **m.**: Etienne Chicot, Cohelmec - **int.**: Yves Beneyton (Jacques Fouchet), Christine Murillo (Odile Fouchet), Christine Pascal (Anne Glizzer), Bruno Cremer (Claude Raisman), Bernard Fresson (Ballandier), Micheline Presle (signora Coeurdevey), Gérard Lartigau (Sylvain Michel), Guy Tréjan (signora Thérive), Jean-Marc Thibault (Gabriel Armorin), Yves Gabrielli (Marsangy), Jacques Ardoin (Louis XVI), Alinta Bibesco (Claudia), Mostefa Stiti (Lah Lou), Louis Julien (Gino), Agnès Chateau (Fernande), Majib Touabib (Vassili), Gérard Darmon (Brahim), Paula Moore (l'americana), Pascame Christophe (Mado), Eric Bourdier (Catherine), Jacques Portet (Max Allard) - **dp.**: Daniel Vaissaire - **pe.**: Jacques Portet, D. Vaissaire - **p.**: Films du Sioux - **o.**: Francia, 1978 - **d.**: Ideal Film - **dr.**: 110'.

Pokoj z widokiem na morze (t.l.: Una stanza con la vista sul mare) — **r.**: Janusz Zaorski, Maciej Karpinski - **f.** (Colore): Edward Klosinski - **m.**: Adam Slawinski - **int.**: Marek Bargielowski, Piotr Fronczewski, Gustaw Holubek - **p.**: Film Polski, Varsavia - **o.**: Polonia, 1978 - **d.**: Film Polski - **dr.**: 94'.

I tembelides tis eforis kiladas (t.l.: I fannulloni della valle fertile) — **r.**: Nikos Panayotopulos - **s.**: basato su un romanzo di Albert Cossery - **sc.**: N. Panayotopulos - **f.** (Colore): Andreas Bellis - **scg.**: Dionyssis Fotopulos - **mo.**: Yorgos Triantafylu - **m.**: Gustav Mahler (I sinfonia) - **int.**: Olga Karlatos, Yorgos Dialegmenos, Dimitris Pulikakos, Nikitas Tsakiroglu - **p.**: Alix Film Productions, Atene - **o.**: Grecia, 1978 - **d.**: Alix Productions - **dr.**: 115'.

Il tetto (t.l.) — **r.**: Ivan Andonov - **s.**: Kantcho Athanassov - **f.** (Colore): Victor Tchitchov - **scg.**: Yuliana Bojkova - **m.**: Guéorgui Guenkov - **int.**: Peter Slabakov, Pépa Nikolova, Katia Paskaleva - **p.**: Primo Collettivo di creazione Hemus per Film Bulgaria - **o.**: Bulgaria, 1978 - **d.**: Film Bulgaria - **dr.**: 90'.

Two Solitudes — **r.**: Lionel Chetwynd - **s.**: basato su un romanzo di Hugh McLennan - **sc.**: L. Chetwynd - **f.** (Colore): René Verzier - **mo.**: Ralph Brunjes - **m.**: Maurice Jarre - **int.**: Jean-Pierre Aumont, Stacy Keach, Gloria Carlin - **p.**: Two solitudes Film Corporation, Québec - **o.**: Canada, 1978 - **d.**: Compass Film Sales - **dr.**: 116'.

La tortue sur le dos — **r.**: Luc Béraud - **o.**: Francia, 1977.
V. altri dati in questo fascicolo (Cannes '78) a p. 176.

Il villaggio di Anara (t.l.) — **r.**, **sc.**: Irakly Kvirkadzé - **f.** (Colore): Youri Kikabidzé - **m.**: T. Bakouradzé - **int.**: Révaz Essadzé, Cecile Takaichvili, Ramaz Chkhikvadzé - **p.**: Studio Grouzia-Film, Tiblisi - **o.**: U.R.S.S., 1978 - **d.**: Sovexport Film - **dr.**: 90'.

Das zweite Erwachen der Christa Klages (t.l.: Il secondo risveglio di Christa Klages) — **r.**: Margarethe Von Trotta - **s.**, **sc.**: M. Von Trotta, Luisa Francia - **f.** (Eastmancolor): Franz Rath - **scg.**: Thomas Lüdi - **mo.**: Annette Dorn - **m.**: Klaus Doldinger - **so.**: Vladimir Vizmer - **int.**: Tina Engel (Christa Klages), Sylvia Reize (Ingrid) Katharina Thalbach (Lena Seidlhofer), Marius Müller-Westernhagen (Werner), Peter Schneider (Hans Grawe), Ulrich von Dobschutz, Fritz Ley - **dp.**: Günther Sturm - **p.**: Bioskop-Film-WDR - **o.**: Germania Occ., 1978 - **d.**: Filmverlag der Autoren - **dr.**: 92'.

NOTE

Cinema di Weimar a Roma

Parlare di una rassegna sul cinema tedesco del periodo della Repubblica di Weimar è quasi complicato quanto il parlare di questo stesso cinema. Soprattutto quando la rassegna non si pone dei limiti (di genere, di autore o di temi), ma anzi si pone proprio come punto d'inizio di una ricerca, in Italia (ma d'altra parte anche altrove) rimasta ancora a stadi pressocché introduttivi. Affrontando invece la cosa da un punto di vista propedeutico-pedagogico mi sembra che in molti casi il bersaglio sia stato ampiamente raggiunto, direi quasi oltrepassato. Scrive Renato Nicolini nell'introduzione al catalogo: « Lo scopo di una rassegna il piú possibile completa non è tanto l'indagine filologica sui singoli film, quanto provocare un giudizio complessivo su una cultura, sul suo significato e valore storico, sulla sua attualità ».

Cerchiamo di separare i diversi temi che questa premessa suggerisce. La cronaca ci dice che la rassegna (organizzata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma, dal Goethe Institut di Roma, dalla Cineteca Nazionale, dall'AIACE, sez. romana) è andata avanti per due mesi (il doppio del previsto), con proiezioni simultanee a programmi alternati in quattro sale di Roma. Se da una parte lo sfruttamento del Palazzo delle Esposizioni come luogo di proiezione, nonostante qualche defaillance tecnica, sembra un'ottima cosa, invece la corsa per la città alla caccia del film previsto lo è di meno: in fin dei conti spostarsi per Roma nelle ore di punta e con gli orari obbligati non è come passeggiare per Pesaro (ad es.) nel fresco settembrino; né, d'altra parte, si può parlare di un vero e proprio decentramento. Comunque questi appunti, giustamente di cronaca, niente tolgono all'organizzazione che, considerando soprattutto la grossa mole di pellicole da sistemare, è riuscita quasi sempre a mantenere con precisione gli impegni presi col pubblico. Il che, ritengo, è stato ampiamente ricompensato dall'interesse che la manifestazione ha ottenuto, giocando un doppio ruolo che da una parte la rimandava alla

parallela mostra sul teatro di Weimar, e dall'altra faceva convergere gli interessi di quest'ultima sul cinema. Motivo di piú per verificare come la "contaminazione delle arti" che fu uno degli assi portanti delle tematiche culturali tedesche sia ancora perfettamente valida oggi. Ma di questo riparleremo piú avanti.

Cerchiamo adesso di vedere le basi su cui questa rassegna si è svolta. Direi che il primo criterio tenuto presente è stato quello della "quantità" e vastità del materiale presentato. In effetti, come ho detto, si doveva rompere il ghiaccio con una materia — il cinema tedesco, appunto — che, pur essendo di base a ogni discorso sul cinema, è stata spesso trattata in maniera incompleta, eludendo di volta in volta per mille motivi alcune delle componenti essenziali del discorso stesso. E la frammentazione delle proiezioni andava praticamente di pari passo con la scarsità bibliografica e la disinformazione galoppante: lo stesso Umberto Barbaro[1]*, a prescindere dalla validità delle tesi del suo libro, sembra avere delle lacune di informazione diretta sui film abbastanza serie. L'esempio limite serve a spiegare la difficoltà che si è sempre avuta nel reperimento delle pellicole e di una fruizione organica di esse.*

I due motivi, impedimento nella visione dei film e inadeguatezza bibliografica, hanno di conseguenza provocato una sorta di tautologia malefica nell'analisi di questo periodo. La tesi che Leonardo Quaresima esponeva nel 1975 sembra tuttora valida: « La difficoltà maggiore [nell'analisi] deriva dal fatto che l'espressionismo, o almeno il cinema espressionista[2]*, sembra essere preda di un bizzarro sortilegio (...): la presenza di alcuni testi "storici", veri e propri cardini, punti angolari a cui, indipendentemente dal giudizio che si può dare, ogni ricerca posteriore sembra non potersi sottrarre. (...) Il fatto è che la maggior parte delle letture del cinema espressionista, anche letture piú recenti, sembrano essersi arrestate di fronte ai risultati e ai giudizi già formulati, limitandosi a chiosare e interpretare, a leggere non i film ma questi testi, queste letture »*[3]*. Cosí recuperiamo il dato di ricerca e quello propedeutico.*

Le cose però si stanno finalmente muovendo. Da una parte la rimessa in discorso di questo periodo e di questo cinema ha anche ridato spazio a certe iniziative bibliografiche: cosí è stato ristampato uno dei "cardini" di cui parlava Quaresima (S. Kracauer: « Cinema tedesco. Dal Gabinetto del dottor Caligari *a Hitler », Milano, Mondadori, 1977; l'ed. precedente era del 1954), anche se l'altro, il testo della Eisner (L.H. Eisner: « Lo schermo demoniaco », Roma, ed. Bianco e Nero, 1955; esiste una nuova ed. tedesca del 1975) è ancora latitante. E sono apparse anche altre nuove interpretazioni e letture piú "fresche", traduzioni, aggiornamenti, alcune interessanti, altre ancora molto indietro. Insomma, quello che l'Italia (e ancora una volta non solo l'Italia: iniziative analoghe sono in corso in Francia e nella stessa Germania, per es.) sta vivendo a proposito del periodo tedesco degli anni 1918-33 (basato spesso, purtroppo,*

[1] Umberto Barbaro: « Il cinema tedesco » - Roma, Editori Riuniti, 1973.
[2] Non credo di sbagliare se allargo queste considerazioni a tutto il periodo 1918-33.
[3] Leonardo Quaresima: **Da Caligari a Hitler? L'espressione tedesco**, in A.A.V.V., « La storia del cinema I ciclo: da Lumière (1895) al cinema sovietico (1930) », Ufficio cinema del Comune di Modena, 1975.

su un mistificante e astorico tentativo di parallelo Germania weimeriana/ Italia contemporanea) è un vero revival culturale, che non credo spinto da sole esigenze di "moda".

Di qui l'importanza fondamentale di un esperimento come quello romano, che ha veramente dato la possibilità di un approccio organico a quel materiale, vorrei dire disorganico anche se omogeneo, dato dalla cinematografia weimeriana. L'affiancamento della mostra sul teatro e dei vari convegni e discussioni succedutesi non fa che completare, in senso positivo, il quadro. Possiamo sperare che, una volta rotto il ghiaccio e avuta una visione d'insieme dei problemi, si possa utilmente ritornare a delle possibilità che servano ad approfondire alcuni dei temi particolari presenti in questi film; come dire, dal generale al particolare, e non viceversa. L'impegno propedeutico comunque non si ferma solo alla conoscenza di un certo periodo storico del cinema. Vista un'affluenza di pubblico costante, cioè non solo a titoli di grande "richiamo", come Caligari *o* I Nibelunghi, *questo fa pensare anche a un allargamento di "curiosità" a* tutti *i film muti, censurati (apparentemente) dalla loro diminutio tecnica, e (in realt) dalle loro difficoltà di lettura. Il tutto alla fine si inserisce nell'interesse per un certo cinema; allora non solo le comiche di Charlot ma anche* J'accuse; *non solo* La corazzata Potëmkin *ma anche* Greed; *e potremmo andare avanti. Quello che voglio dire non è tanto l'importanza di una* moda *di cinéphilie, che sarebbe tanto sterile quanto inutile, e il cui concetto è già in crisi, quanto la riappropriazione di quegli strumenti di lettura — o semplicemente di fruizione — che, sia pur alla base della storia del cinema, oggi ci sono quasi completamente sfuggiti. L'attenzione con cui i film tedeschi erano seguiti a Roma, anche nell'artificioso silenzio delle proiezioni, mi dimostra che sono strumenti che vale la pena di rispolverare. Non mi voglio addentrare in argomentazioni troppo vaste, ma questo è un tasto che la manifestazione romana ha toccato, e che credo utile citare. In tutt'altro senso, e qui dò una connotazione soggettiva, credo che mai una produzione cinematografica abbia toccato (nel complesso delle opere presentateci) un tale potere di evocazione e di rappresentazione tecnica, di attualità e di coinvolgimento. E la manifestazione diventa allora solo una base, una griglia interpretativa su cui si affacciano altri discorsi: la funzione propedeutica risulta esaurita nel suo rinnovarsi; in quanto, tanto sono legati i vari problemi — di reperimento dei film, dell'epoca storica in sé, di possibilità bibliografiche, di analisi comparative, di contesti tecnici, di evoluzione del linguaggio cinematografico, ecc. — che toccarne uno vale toccarli tutti. Ritorniamo alla rassegna. Il secondo criterio di scelta dei film si può riportare alla "qualità" delle opere. Il discorso si fa complesso perché non si parla solo di "generi" di film, quanto piuttosto di un' "epoca"; un « periodo delimitato politicamente e socialmente tra la fine della guerra e la presa di potere nazista, e non una "stagione" cinematografica con caratteristiche univoche e omogenee »[4]. Così i documentari si sono affiancati ai "musical", il muto al sonoro, il politico al disimpe-*

[4] G. Guastini, B. Restuccia, G. Spagnoletti (a cura di): « Il cinema della Repubblica di Weimar (1918-33) », Comune di Roma, 1978, p. 8.

gnato, lo storico all'attuale, il comico al drammatico, e potremmo andare avanti. Ancora una volta le distinzioni da fare sono enormi. Ma uno è il merito principale di tutto questo: aver (finalmente) abbattuto ogni criterio di selezione con "etichette", maledizione forse piú pesante di quella che abbiamo accennato prima, anche se evidentemente a quella legata. Solo con una visione complessiva si possono infatti costatare i criteri di artificiosità (o di pigrizia d'analisi) con cui le etichette ("film espressionisti", "kammerspielfilm", "film della Nuova Oggettività" "film realisti", "film del realismo"...) sono state attribuite, e mantenute, durante molti anni. E anche se qualche voce si è levata contro questo sistema classificatorio, ciò non è bastato a confutarne la validità; ma oggi il "sistema" si rivela chiaramente inadeguato, anzi pericoloso, per definire, o anche semplicemente inquadrare, una realtà tanto complessa, in cui il cinema è passato dal gioco con se stesso a una certa presa di coscienza (starei per dire mai piú raggiunta) dei suoi mezzi tecnici ed espressivi; certo, anche questo è stato già detto, ma è stato poco verificato. Solo uscendo dall' "espressionismo" di Caligari *o dal "realismo" di* Kuhle Wampe, *ad esempio, e calandosi in tutta la realtà degli altri film, possiamo ricostruire, anche intuitivamente, quel complesso di atteggiamenti, ideologie, tecniche e strutture che costituisce nella sua frammentaria disunità il periodo cinematografico weimeriano. E ci si accorge come l'etichetta è inutile, sia come ipotesi di lavoro che come tesi da vanificare: le realtà sono altre, o quanto meno altri i sistemi per ricercarle. Non voglio spostarmi su un terreno polemico, ma è qui, l'ho già detto, la chiave della manifestazione romana. E' chiaro che qualche film non mantiene il suo posto "regale" messo in serie con altre opere ad esso coeve. Ma questo non è grave, purché, appunto, a episodi mitici si sostituiscano costatazioni di fatto. E la possibilità di questo lavoro (introspettivo quanto si vuole) ci è stata data. Da qui la necessità di rivedere molti atteggiamenti, non ultimo proprio quello "definitorio a oltranza", che certa critica ha avuto nei confronti di questo cinema. Ogni apertura in questo senso sembra benvenuta.*

Non credo che citare qui qualcuno dei film presentati alla rassegna sia cosa giusta. Non per problemi morali, privilegiare qualche opera a scapito di altre, quanto per struttura metodologica: infatti parlare di un film per se stesso entrerebbe in un'analisi critica per la quale non è questa la sede adatta. E d'altra parte parlare di un film come "genere" mi farebbe tornare al concetto di "etichetta" che ho appena condannato; l'una e l'altra cosa sarebbero comunque inutili.

Dirò cosí che erano rappresentate tutte quelle "classi" di film che hanno significato qualcosa nell'ambito della superproduzione (questa volta in senso quantitativo)[5] cinematografica del periodo della repubblica di Weimar. Circa 83 lungometraggi a soggetto, 13 documentari[6], cinema

[5] Secondo Sadoul (« Storia Generale del Cinema - L'Arte Muta - 1919/1929 - Il dopoguerra in Europa » - Torino, Einaudi, 1978, p. 336). La produzione del 1921 in Germania era stata di 646 lungometraggi; anche se con la crisi il numero dei film si riduce a 228 nel 1925, sono comunque delle cifre imponenti.

[6] Spesso però la distinzione tra cinema documentario e cinema a soggetto o di finzione è estremamente artificiosa. Questo argomento merita comunque ben altro spazio.

d'avanguardia e sperimentale, film d'animazione: una struttura, quella presentataci dalla rassegna, estremamente fluida ed elastica, una massa significativa di enorme interesse, una rivisitazione estremamente accurata, che mi sembra nasca anche da un'estrema accuratezza nella ricerca della "copia", cioè del film come uscí dalle mani del regista (cosa non indifferente se pensiamo alle torture e alle vicissitudini — politiche e storiche — vissute da questi film durante la loro esistenza).

Un'ultima considerazione sulle possibilità offerteci da questa rassegna: la verifica della "Contaminazione delle Arti". Mi sembra corretto dire che il periodo weimeriano (gli anni 1918-33) rappresenta uno degli esempi piú chiari di questo fenomeno. La comparazione di quello che avveniva in Germania nei campi della letteratura, pittura (e arti visive in genere), teatro, cinema, musica, ci dimostra (l'argomento è ovviamente molto vasto: mi limito qui ad accennarlo, nell'ottica della rassegna) come tutta l'Opera Artistica del periodo avesse un comune filo conduttore. E come nel cinema in sé questo avviene per contaminazione tra "stile" e "stile" (abbiamo visto come proprio questo ha fatto crollare il castello delle etichette), ad altro livello lo stesso succede nell'integrazione (interazione) tra le varie arti. Il concetto unificante è piú o meno questo: l'esigenza (ora avvertita consciamente, ora solo intuita) di ciascuna arte, cioè degli uomini che la rappresentavano, di uscire dal proprio ambito, di rompere gli schemi, di allargare prospettive e mezzi tecnici. Questo comporta un intersecamento — sia orizzontale che verticale — delle linee di tendenza e, appunto, una contaminazione continua; non sono solo discorsi astratti: basta pensare un attimo alle regie teatrali di Piscator, o alle tematiche dodecafoniche di Schönberg, agli scritti di Döblin. Nel cinema questo fenomeno si attua in maniera molto complessa, confondendosi e unificandosi con una ricerca del cinema stesso su di sé. Come si vede la possibilità sono enormi, le combinazioni infinite. Ed è proprio qui, a parer mio, che risiede uno del fascini maggiori dell'"Epopea" weimeriana; della quale ho, ovviamente, tracciato solo uno schizzo.

Concludo. Avevo detto che parlare di una rassegna sul cinema weimeriano è quasi complicato come parlare del cinema stesso di quel periodo. La difficoltà si è rivelata ancora maggiore quando al cinema come cosa a sé è stato necessario sostituire un cinema violentemente "sporcato" dalla sua epoca. Se i meriti della rassegna della quale abbiamo parlato — possibilità di visione e rivisitazione di materiale raro, confutazione di tesi accreditate ma inadeguate, paragoni e comparazioni affettivo/culturali, risveglio bibliografico, inquadramento di un fenomeno (la curiosità per Weimar) che rischiava di diventare una moda — se tutti questi meriti restano circoscritti a un ambito chiuso, queste considerazioni sul cinema tedesco ci portano al cinema in sé. Come dire, allora, parlare del cinema tedesco anni 1918-33 per parlare del Cinema tout court. Qui non l'ho fatto, ma il senso di quello che ho scritto è anche in questo. Per una manifestazione stimolare queste considerazioni non è poco.

Mario D'Amico

I FILM

THE LAST WALTZ (L'ultimo valzer)

r. Martin Scorsese - **o.:** U.S.A., 1978
V. altri dati in questo fascicolo (Cannes '78) a p. 164

Una volta tanto, si è detto, è vero quel che afferma la pubblicità: questo film « inizia come un concerto, diventa una celebrazione ». Di che cosa, e in che senso?
Del concerto-mostro (sette ore filate) tenuto il giorno 25 novembre 1976 (giorno del Ringraziamento) nel teatro interland di San Francisco, col titolo di "L'ultimo valzer", dal complesso rock "The Band". Un concerto d'addio, in cui — con la partecipazione di molti amici e compagni di strada — il nominato complesso si sciolse ufficialmente dopo sedici anni di attività comune. Era formato da quattro canadesi (Robbie Robertson, Rick Danko, Garth Hudson e Richard Manuel) e da uno statunitense (Levon Helm), i quali si erano riuniti nel 1960 assumendo il nome di "The Hawks" (Il falchi) per accompagnare Ronnie Hawkins; poi si erano messi in proprio (col nome di "Levon and the Hawks"), poi insieme a Bob Dylan. Poiché tutti li chiamavano "The Band" (La banda), dal 1968 assunsero questo nome, presentando contemporaneamente il loro primo album. Nel 1976, dunque, i cinque decidono di sciogliersi. Sono stati dappertutto, hanno fatto tutto quello che potevano fare, insieme (la musica, le donne, gli allucinogeni, la protesta), ed adesso ne hanno abbastanza. « Se avessimo deciso di continuare — confidano a Martin Scorsese che li intervista, alternando brani della sua chiacchierata con loro alle esecuzioni musicali — sarebbe stato solo per il denaro, e noi non abbiamo mai lavorato in questa maniera ». Amici come prima, dunque, ma ognuno per sé; sempre pronti a ritrovarsi e a far musica insieme, ma senza l'obbligo di militare sotto il vecchio e spremuto marchio di fabbrica.
Celebrazione di un complesso, ma

anche celebrazione — nelle intenzioni, almeno — di un'epoca. Quella del rock e del pop, che a partire dagli ultimi anni Cinquanta (ma il chicchiricchí è del 1955, l'anno in cui nei titoli di testa di *Blackboard Jungle* di Richard Brooks esplode « Rock Around The Clock ») aveva aveva accompagnato le inquietudini giovanili del mondo intero, culminando nel favoloso raduno di Woodstock del 1969. Poi, negli anni Settanta, il fatale assorbimento del fenomeno nel Sistema, che ne fa un genere di consumo, e dunque addio alla "musica della nuova coscienza".

Bene. Il discorso commemorativo del complesso c'è, quello sulla fine di un'era un po' meno. Indubbiamente Scorsese non è estraneo alla dimensione musica del nostro tempo, ed ha dimostrato in tutti i suoi film di essere attento agli aspetti per cosí dire sociologici delle manifestazioni musicali contemporanee. Classe 1942, nel '60 ha diciott'anni ed è un patito dell'espressione musicale piú rappresentativa del momento. Nel 1969 monta *Woodstock*, il documentario lungometraggio girato da Michael Wadleigh sullo storico raduno; nel 1972 monta *Elvis on Tour*. Intanto ha diretto in proprio *Who's Knocking at My Door*? (1969) — che solo adesso arriva in Italia — in cui il rock perseguita il protagonista, respinto e frustrato; *Mean Streets* (1973) dove il rock ossessiona i ragazzi sbandati (in compagnia di « Faccetta nera » e della Marcia reale eseguite durante le feste religiose della "Little Italy"); *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974), storia di una cantante in crisi; *New York New York* (1977), dove il jazz avanzato lotta per sopravvivere alla musica commerciale (in *America 1929, sterminateli senza pietà* il regista utilizza musica d'epoca elaborata da Herb Cohen e Ted Maxwell e in *Taxi Driver* una musica originale, l'ultima da lui composta, di Bernard Herrman). Per completare il paesaggio, recentemente Scorsese ha diretto sulle scene di Broadway un "musical" con Liza Minnelli, « The Act ».

L'operazione *The Last Waltz* è pianificata da Scorsese con grande scrupolo, anzi lo stesso concerto del Winterland assume i caratteri di una occasione tanto cinematografica quanto musicale: al piano preventivo, studiato sulla carta per i due mesi antecedenti il concerto, fa riscontro la circostanza che la sistemazione e l'arredamento del palcoscenico su cui si esibisce la "Band" sono curati da Boris Leven, lo scenografo di *New York New York*. E poi: riprese durante il concerto con un responsabile della fotografia, sei direttori della fotografia, quattro operatori alla macchina e undici assistenti cameramen; registrazione sonora su 24 piste (sistema Dobby Stereophonic Sound); otto mesi di lavoro successivo per il montaggio e per il missaggio (« il piú lungo missaggio della storia del cinema », ha detto Scorsese).

I risultati sono impari alla profusione dell'impegno. Intendiamoci: la professionalità dell'impresa è evidente, l'eccellenza degli operatori pure, lo scopo dell'operazione salta fuori, che non è quello di piagnucolare su un passato irripetibile, di commuoversi sulla separazione di un gruppo di amici, ma quello di documentare l'atmosfera di un avvenimento che conta e il modo con cui questi amici fanno musica, con convinzione e gentilezza, con vigore e umorismo. Diversamente che nei consueti film-concerto dedicati al rock e al pop, Scorsese trascura il pubblico (e quindi il dato di costume o addirittura sociologico) e rifugge dai giochetti, i piccoli trucchi per sorprendere gli esecutori in momenti imbarazzanti cosí come i momenti di virtuosismo puro della cinepresa.

Qui tutto è subordinato alla, come dire?, continuità, morbidezza, amichevole fluidità dell'incontro (amicizia, amichevole: termini-chiave in *L'ultimo valzer*). Però il senso della eccezionalità dell'evento non emerge (a parte la profusione dei talenti, o comunque dei nomi celebrati), né si pone in evidenza il discorso sulla conclusione di una epoca, perché finisce, come finisce, cosa succede dopo.
E poi alcune esibizioni, agli occhi e agli orecchi dei nostri pubblici, generano sazietà attraverso la monotonia. Anche perché nessuno ha pensato di sovrastampare sulla copia italiana i nomi dei singoli esecutori (ascoltati, spesso sfuggono, e molti sono sconosciuti in Italia) e, per qualche esibizione significativa, il testo delle canzoni.

Ermanno Comuzio

PER QUESTA NOTTE

r.: Carlo Di Carlo - **o.**: Italia, 1977.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1977, nn. 5/6 (Pesaro '77) p. 170

Per questa notte, primo lungometraggio di Carlo di Carlo, ha una storia che viene da lontano. Nel 1942 due anarchici, uno italiano e uno spagnolo, raccontano allo scrittore sudamericano Juan Onetti com'è finita la rivoluzione a cui hanno partecipato. Lo scrittore non lo dice ma non c'è dubbio che si tratti della guerra civile spagnola. Gli anarchici affermano di essere stati traditi dai loro stessi compagni di lotta. Il governo repubblicano, prima di sciogliersi, aveva distribuito largamente dei biglietti d'imbarco perché i piú compromessi potessero fuggire a bordo di una nave neutrale, noleggiata da un'associazione pacifista. Su alcuni di quei biglietti c'era un timbro, su altri no. Sul biglietto degli anarchici il timbro non c'era. I due rimasero a terra.
Sulle rive del Rio della Plata, dove i fuggiaschi dalla Spagna erano finalmente approdati, Onetti cercò il senso di quel lontano tumulto, del tradimento come atto postumo: il male è spesso meschinamente ingegnoso, un fumo di gloria nasconde una distesa di piccole viltà.

Il libro che egli scrisse nel 1944, « Per questa notte », racconta il fallimento di un'insurrezione. Manca ogni connotazione di tempo e di luogo, la città dove la vicenda si svolge può essere una qualunque città di mare, nel vecchio o nel nuovo continente. Ma adesso abbiamo una storia, un intreccio. Il protagonista, Ossorio, che è uno dei capi sconfitti, attraversa la notte del titolo, apparentemente per raggiungere la nave della salvezza, in realtà per trovare la morte. Non si saprà se il suo biglietto d'imbarco ha o no il timbro, perché per lui non ci sarà scampo. Nelle ore oscure, in cui la vita gli appare come un sogno pieno di strepito e di furore, e subito dopo come una milizia che continuerà dopo la morte, l'uomo ha appena il tempo di fare alcune cose, proprie del suo mestiere di rivoluzionario: analizza le ragioni della sconfitta, riconosce l'inutilità di resistere ancora, constata senza stupore la vigliaccheria o la cecità dei compagni, denuncia alla polizia ed elimina il capo del partito. Quest'ultimo atto è un dovere, non un gesto o un tradimento: il capo è un rassegnato, un perdente, e dovrà dunque essere un altro colui che preparerà l'insurrezione successiva.

Per una di quelle simmetrie che fanno camminare i romanzi, Ossorio passa le ultime ore di vita a tentar di salvare la figlia del capo che ha mandato a morte, una ragazzina di dodici anni. Il suo av-

versario, Morasan, che dirige un reparto di polizia speciale, è a sua volta sconfitto: inviso alla polizia regolare e all'esercito della restaurazione, è costretto ad uccidersi. Non sono soltanto le rivoluzioni a mangiare i propri figli. Una vicenda vissuta nel 1936, diventata racconto orale qualche tempo dopo, eccita l'immaginazione di un romanziere e, a distanza di trenta anni, passa, quasi irriconoscibile , in un film. Che cosa può aver affascinato, in questa storia, un giovane? Carlo di Carlo, regista molto promettente, allievo di Antonioni, ha girato per la televisione tedesca alcuni mediometraggi, in cui la psicologia dei protagonisti si esprime in atti circostanziati e conseguenziali. Esempio: un uomo gioca alla roulette, preparando le puntate al calcolatore, freddo, preciso, ossessionato dai numeri e dalle loro sequenze. Incomincia a vincere e vince sempre: desolato, si uccide. (Perché? forse perché si gioca per perdere, forse perché un mondo in cui si possa vincere sempre alla roulette non ha piú senso.)

Si può pensare che, nel romanzo di Onetti, in cui il luogo e il tempo sono già indeterminati, Di Carlo abbia visto la possibilità di andare ancora piú oltre e di raccontare, sotto la vicenda dell'insurrezione fallita, il dramma dei protagonisti, ridotto a gioco psicologico, a una sequela di reazioni messe in moto dagli eventi. In questo caso l'idea, ambiziosa, del regista sarebbe di dimostrare che non è la storia che importa e nemmeno l'ideologia: sottoposti ad analoghe tensioni, i rivoluzionari di destra o di sinistra si comporterebbero allo stesso modo in qualsiasi secolo e in qualsiasi parte del mondo.

Questo assunto svuota la vicenda anche narrativamente. Persi i contatti col reale, i personaggi di *Per questa notte,* per quanto fortemente caratterizzati, si riducono ai loro ruoli: l'eroe sconfitto, la piccola innocente, il diabolico persecutore. Per di piú, il regista ha uno stile che lo impegna a evitare ogni spigolo realistico: la violenza è solo suggerita, il sangue non si vede, persino le idee compaiono per allusioni e per reticenze. Il colore della vicenda è l'ombra, l'indistinto; assorto, senza mimica e senza espressione, il protagonista vaga nella notte, dall'uno all'altro dei suoi gesti finali, e sembra che cammini in una sua privata e immotivata disperazione. Il tema della sconfitta, rimasticato da Ossorio, non ha eco, né suggestione.

L'ideologia si riduce a tecnica della rivoluzione: l'uccisione del padre politico è, del resto, un atto scontato, un rito secolare. Pagato il suo debito professionale, il vinto cammina non tanto verso una morte rapida e violenta, quanto verso una cancellazione. Al personaggio è impossibile attribuire una fede nel futuro; gli viene negata anche la consolazione che le ideologie concedono ai loro fedeli, diventando, alla fine, visione profetica e appagamento spirituale.

Disossata cosí la vicenda, il regista la racconta con luminosa freddezza, chiedendo agli attori una recitazione antinaturalistica e creando attorno a loro e alla notte un alone da cerimonia esoterica. Il risultato è intuibile: invece di appassionarci al gioco di scacchi tra uomini che perdono e uomini che vincono o che prima sembrano vincere e poi perdono, mostrandoci che ogni rivoluzione è uguale a un'altra e che, in definitiva, le mosse della partita sono già scritte, il film ci lega a una vicenda che non rimanda a nessun'altra e che, larvale com'è, non riesce a rendere convincente o suggestiva nemmeno la psicologia, a cui ha sacrificato il resto.

Il protagonista, accigliato allo stesso modo dalla prima all'ultima scena, è interpretato da Adalberto Maria Merli. Paolo Bonacelli dà svogliati segni distintivi al suo personaggio, Morasan; e Olga Karlatos compone frigidamente, sorvegliatissima, i suoi accenni a una figurina di moglie masochista.
Il film è costato poco, girato quasi tutto in un albergo ottocentesco e in un vecchio stabilimento bagni di Livorno, che la fotografia di Luciano Tovoli trasforma per magia in luoghi remoti e pallidamente fosforescenti. Il regista riesce benissimo a non far sentire le ristrettezze in cui si è svolto il suo lavoro e, una volta presa una strada sbagliata, va avanti con rigore, riuscendo sempre, con l'aiuto di un grande operatore, a dare alle immagini il fascino dell'irreale. La notte di De Carlo è una geometria dell'indeterminato, dove tutti i pezzi si spostano secondo le regole, ma dove la ragione di muoverli non appare mai necessaria.

Renato Ghiotto

A WOMAN UNDER THE INFLUENCE
(Una moglie)

r.: John Cassavetes - **o.:** U.S.A., 1974.
V. altri dati in questo fascicolo a p. 271

Distribuito in Italia con tre anni di ritardo, terzo film di John Cassavetes ad essere immesso sul mercato italiano, dopo *Ombre* (Shadows, 1959) e *Minnie e Moskowitz* 1971), *Una moglie* occupa il settimo posto in una filmografia che conta sino ad ora nove titoli. Cassavetes — americano cinquantenne, d'origine greca — ha avuto in patria ed altrove una sorte curiosa: pur avendo goduto, e giustamente godendo, d'una meritata fortuna critica, non si può dire sia molto amato, forse perché colpevole di fare, in perfetta indipendenza, dei film molto personali e di difficile classificazione. Aperto com'è a molte influenze, il suo cinema risente insieme della grande tradizione narrativa hollywoodiana — e gli è di conforto una qualificante esperienza d'attore (*Contratto per uccidere, Quella sporca dozzina, Rosemary's Baby,* fra gli altri) — e di raffinate esperienze underground; e, pur all'interno di una indubitabile coerenza d'autore, si presenta contraddittorio nelle intenzioni e nel linguaggio, quasi che il regista avverta sempre la necessità di piegare la scrittura alla logica interna dei personaggi e del racconto.

Come Altman, Scorsese, ed in genere gli uomini della nuova Hollywood, ed assai piú e prima di essi, Cassavetes è alle prese con il riassetto dell'immaginario cinematografico succeduto alla lunga crisi che ha investito il modello hollywoodiano classico. Il suo metodo di lavoro consiste fondamentalmente nel creare le condizioni attraverso le quali gli attori possano esprimersi sulla base di un tema, d'una situazione specifica, rigorosamente previste. Proprio per questo preferisce lavorare con amici, chiamati, anche finanziariamente, a dividere i rischi della produzione. Il risultato è spesso una perfetta alchimia fra straordinari professionisti — qui ad es. Peter Falk e Gena Rowlands, che è anche sua moglie — e dilettanti, invitati nella finzione a ripetere se stessi. In ogni fase della realizzazione, dalla elaborazione della sceneggiatura alle riprese, il film si costruisce come lavoro di gruppo. Tuttavia, pur lasciando un ampio spazio all'improvvisazione, Cassavetes sa esercitare sul set ed al montaggio un assoluto controllo sui materiali.

Una moglie racconta la storia di Mabel Longhetti (Gena Rowlands), che le troppe "influenze" — come suggerisce il titolo originale, *A Woman Under the Influence* — del marito, capocantiere d'origine italiana (Peter Falk), dei tre figli, per i quali essa è madre affettuosa ed estroversa, del gruppo dei familiari e degli amici, dalla cui attenzione e dal cui affetto diffidente essa è quasi soffocata, hanno condotta all'alienazione. Al centro del film dunque è il disadattamento, la crisi di identità di moglie e di madre, di una donna, presentata già in apertura del film come eccentrica, strana, in qualche modo in consapevole rivolta. Attorno ad essa è un ambiente — la famiglia anzitutto, operaia con ambizioni piccolo-borghesi, dove il marito è aggressivo, a suo modo generoso, dall'intolleranza, al contrario dell'eccentricità della moglie, pacificamente accettata, ed ancora i parenti e gli amici, italiani d'America come la suocera, operai negri, portoricani, ecc. — che mal comprende il suo bisogno d'amore, la sua disperata solitudine di donna, in apparenza libera, in realtà spossessata, estranea persino a se stessa.

Una moglie è dunque il ritratto lucido d'una follia, che nasce e viene alimentata dal quotidiano, dall'impossibilità d'una donna a liberare le proprie emozioni al di fuori della famiglia. E la follia descritta è il frutto d'un "io diviso", frutto cioè della frattura fra l'immagine che si ha di se stessi e la preoccupazione del giudizio altrui (cfr. Isabelle Jordan, *Le mime et le geste,* in « Positif », n° 180): proprio per questo il film porta contemporaneamente in sé i segni dello psicodramma e del melodramma.

Piú che un film a tesi, piú che schematica enunciazione di un teorema, *Una moglie* è, ben al di là della semplicità dell'aneddoto, un affresco complesso, la descrizione aspra di un'ansia, di una nevrosi, tutta condotta per linee interne, ad un livello marcatamente emotivo. Film fresco ed essenziale, esso è profondamente radicato nella realtà americana. Come in tutto il suo cinema, Cassavetes diffida sempre della tentazione ad ordinare, a razionalizzare, la realtà: ne rispetta anzi il caos, la provvisorietà. Sono cosí comprensibili sul piano linguistico la compresenza di eccesso e di rigore, il ricorso ad una fotografia "sgranata", l'uso del suono diretto — perduto nel doppiaggio italiano, reso fra l'altro ancor piú precario, oltre che da una non sempre felice scelta di voci e di accenti, dai caratteri di fondo del suo cinema —, e soprattutto la costruzione per ampie scene, all'interno delle quali nasce e si consuma il dramma (è d'obbligo qui il rinvio alla lunga esperienza teatrale e televisiva del regista). Il cinema di Cassavetes si definisce come un cinema di comportamenti, colti mediante un uso aggressivo dei primi piani, una attenta analisi dei gesti e dei movimenti dei personaggi. Ne deriva un rinvio continuo, una connessione costante, fra finzione e realtà, costitutive in qualche modo del segreto piú autentico del suo modo di far cinema.

Giuseppe Cereda

I LIBRI

GIOVANNI PASTRONE: « Cabiria. Visione storica del III secolo a.C. » - Torino, Museo Nazionale del Cinema, 1977, in 8°, pp. 224, 679 ill. in nero e a colori - L. 25.000.

MARIA ADRIANA PROLO e LUIGI CARLUCCIO: « Il Museo Nazionale del Cinema » - Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1978, in 8°, pp. 238, ill. in nero e a colori - fuori commercio.

Da molti anni ormai gli studi sul cinema muto italiano risultavano del tutto trascurati: le nuove generazioni di critici e studiosi sembravano interamente assorbite e travolte dalle dilaganti mode semiologiche e socio-politiche, che imponevano prospettive e metodologie di approccio parziali, settoriali, tutte legate all'attualità; e se qualche accenno al passato scappava fuori, risultava forzatamente condizionato dai pochi dati raccolti dalla storiografia italiana fino a venti o trent'anni fa. Il recente "boom" dell'editoria italiana sul cinema, che ha confusamente riversato in libreria una quantità di libri solo cinque anni fa inimmaginabile, ha fortunatamente lasciato qualche spazio anche ai contributi storiografici dei pochi volenterosi rimasti sul campo, e ha fatto venire alla ribalta anche alcuni giovani studiosi formatisi negli istituti universitari. Il lavoro di ricerca e di sintesi, al quale si sono dedicati recentemente studiosi come Gianni Rondolino, Giampiero Brunetta, Giorgio Fabre o Sergio Raffaelli, ha però sempre più bisogno di contributi rilevanti anche sull'altro versante, quello dell'acquisizione e della verifica dei documenti d'epoca: in particolare dei testi, che sono naturalmente al centro di ogni riflessione sul cinema, i film. Basta pensare che, negli ultimi trenta anni, nessuna delle pur numerose collane riservate alle sceneggiature ha ritenuto di comprendervi anche qualche film del muto italiano. Sembrava, insomma, che quel periodo del nostro cinema non interessasse più a nessuno.

Eppure, se c'è stata una stagione in cui il cinema italiano ha conquistato notorietà e prestigio in campo internazionale, a parte il periodo del neorealismo, è stata proprio quella immediatamente precedente la prima guerra mondiale, quando le nostre "manifatture", con "direttori artistici" e tecnici di prim'ordine, realizzarono imprese produttive che all'epoca non avevano riscontro in nessun altro Paese del mondo. La documentazione sui film piú significativi di quel periodo è tanto piú indispensabile e urgente in quanto si tratta di opere che, nei pochi casi in cui sono sopravvissute all'usura del tempo, sono oggi visionabili solo in copie lacunose, monche o prive di elementi espressivi di primaria importanza (come per esempio i viraggi).
Viene quindi a colmare una grossa lacuna, e costituisce un caso esemplare, questo prezioso, bellissimo volume che, finalmente, il Museo del Cinema di Torino e Maria Adriana Prolo — con la qualificata e competente collaborazione di Roberto Radicati e Ruggero Rossi — hanno dedicato all'opera culminante di quella prima, favolosa e fortunata stagione del cinema muto italiano, *Cabiria*, realizzato nel 1914 da Giovanni Pastrone.
Il volume è un modello nel suo genere, sia perché ricostruisce il film affiancando alla descrizione di ogni inquadratura i relativi fotogrammi, sia perché pubblica nel contempo tutta una serie di documenti e testimonianze d'epoca sulle vicende della lavorazione (dalla prima stesura del soggetto ai testi autografi delle didascalie di Pastrone e di D'Annunzio), sia perché risolve brillantemente il difficile problema di dar conto anche del gioco dei viraggi (che, di sequenza in sequenza, sottolineavano e valorizzavano il particolare tono di ogni scena), facendo precedere al testo una preziosa "Tavola dei viraggi e coloriture usate in Cabiria".
A questo punto c'è solo da augurarsi che altri continuino per la strada cosí prestigiosamente aperta da questo volume, offrendo alla ricerca storica documenti altrettanto ineccepibili anche su altri film meno noti di *Cabiria,* magari di diverso genere.

Che l'impresa fosse soltanto un inizio lo ha del resto dimostrato lo stesso Museo torinese, preparando, a breve distanza dal primo, un secondo volume, altrettanto accurato e ricco di splendide illustrazioni — finanziato ed edito questa volta da un istituto bancario, la Cassa di Risparmio di Torino —, per celebrare il ventennale della nascita del Museo. Il volume riproduce ottimamente una serie di documenti (macchinari, fotografie, manifesti, lastre, ecc.) sulla lunga e varia vicenda tecnico-artistica che tra il XVII e il XIX secolo ha portato all'invenzione del cinematografo. Sono tutti documenti rari, che fino a oggi solo un viaggio a Torino poteva far conoscere, organizzati secondo i vari tipi di apparecchi che nell'arco di due secoli concorsero a far muovere le immagini dipinte o fotografate per il diletto delle buone famiglie borghesi o dei collegiali. In questo immaginario museo si comincia dalla sezione dedicata ai "frontespizi e pagine di libri antichi", per passare via via ad esempi di anamorfosi, alle lanterne magiche, ombre cinesi, scatole ottiche, ecc., fino ai Panorami, alla fotografia e al cinema (per finire con una curiosa rassegna di francobolli di argomento cinematografico). Di ogni oggetto

riprodotto si forniscono con precisione dimensioni e caratteristiche tecniche. Ai testi si può muovere solo qualche appunto qua e là: ad esempio, per il riferimento, non aggiornato alle ultime risultanze della ricerca scientifica, al fenomeno della persistenza dell'immagine sulla retina, che sarebbe all'origine del cinema; o per l'affermazione che il cinema sarebbe apparso per la prima volta a Torino nel 1898 all'Esposizione Nazionale. Sono piccoli néi che non valgono certo a sminuire un contributo che va oltre l'occasione celebrativa e il cui difetto maggiore è di essere fuori commercio. Si tratta in effetti di una ulteriore testimonianza di quel fervore appassionato — nel fondamentale rispetto dei dati oggettivi della storia — che da anni contraddistinguono l'attività di Maria Adriana Prolo; come ben documenta anche il testo introduttivo, in cui la studiosa ricostruisce storia e attività dell'istituzione da lei stessa promossa e, tra mille difficoltà, diretta.

Aldo Bernardini

ADELIO FERRERO (a cura di): « Storia del cinema » - Venezia, Marsilio Editori, 1978, 3 voll., in 8°, pp. 272+250+222, L. 4.800 ciascuno.

A partire dal 1974, Adelio Ferrero diresse un corso di storia del cinema, organizzato dall'assessorato alla cultura del Comune di Modena e patrocinato dal sindacato critici cinematografici, con l'intento — per usare le sue parole — di « ripercorrere le fasi più significative della crescita e dell'affermazione del cinema come industria, fenomeno storico-sociale, esperienza culturale e artistica, muovendo da uno stimolo non retrospettivo, fortemente connotato da alcuni interrogativi che si sono aperti, o riaperti, nell'ultimo decennio ». Il ciclo di proiezioni e di lezioni si protrasse per più di quattro anni e si rivelò un'esperienza fruttuosa ed originale, sia in rapporto al contesto socio-culturale della città, sia in senso assoluto, per la qualità e la varietà degli interventi critici accompagnati alle proiezioni.
La Marsilio ha raccolto e pubblicato i testi delle relazioni, rielaborati dagli stessi autori. I tre volumi editi — dei quattro inizialmente previsti — contengono cosí una serie di brevi saggi di alcuni fra i piú noti critici e studiosi italiani: oltre al compianto Ferrero, Alberto Abruzzese, Gianpaolo Bernagozzi, Francesco Casetti, Antonio Costa, Fernaldo Di Giammatteo, Giorgio Fabre, Guido Fink, Giovanna Grignaffini, Franco La Polla, Lino Micciché, Morando Morandini, Francesco Pinto, Leonardo Quaresima, Tino Ranieri, Gianni Rondolino, Giorgio Tinazzi, Sandro Zambetti. La raccolta degli interventi porta il titolo di « Storia del cinema » e affronta una serie di temi che va dalla nascita del cinema alle tendenze contemporanee; ma non segue un criterio di organicità e di stretta cronologia; né avanza pretese monografiche esaustive. Si tratta invece di una proposta di materiali, non strettamente specialistici né mera-

mente divulgativi, dissimili da un punto di vista ideologico e metodologico, ma correlati come momenti di dibattito e di ricerca, su un ampio panorama di questioni sollevate o riproposte all'attenzione della critica negli ultimi anni: dal rapporto del cinema con gli altri "media" e con gli apparati capitalistici di produzione, alle trasformazioni dei concetti di realismo e di autore.
Proprio verso gli autori, questa « Storia del cinema » rifiuta ogni approccio puramente rievocativo, e tende invece a metterli in rapporto con i nodi storici e le questioni critiche tuttora attuali che ad essi fanno riferimento. Tale è, ad esempio, lo spirito degli interventi di Adelio Ferrero, che affronta l'esordio Lumière-Méliès in rapporto al progetto totalizzante della civiltà industriale, attratta dal cinema per le sue straordinarie potenzialità di coinvolgimento e penetrazione; la dialettica sogno-realtà in Buster Keaton come esempio di riflessione metalinguistica ed eroicomica sui generi e le mitologie avventurose del cinema americano degli anni venti e trenta; lo scempio dell'opera di Stroheim come simbolo dell'avvenuto consolidamento del progetto totalizzante dell'industria cinematografica ai danni della libertà d'autore, attraverso la divisione del lavoro, lo schematismo delle formule, il moralismo della censura, il dispotismo della produzione; l'esordio di Buñuel come indagine sulla natura delle costrizioni sociali e delle inibizioni psicologiche, contrapposta all'astratta mistica della libertà e dell'automatismo, propria degli altri surrealisti; la pretesa duplicità realistico-decadente di Visconti in relazione alle molteplici dinamiche culturali sviluppatesi in Italia nel dopoguerra.
Questa « Storia del cinema » non intende dunque esaurire un panorama storico-critico, ma proporre e sviluppare alcuni spunti di riflessione. Una impostazione stimolante, che compensa le inevitabili omissioni e gli scompensi tra apporti metodologicamente differenti. Un approccio sgravato da pretese di univocità e completezza possiede inoltre delle potenzialità di agilità e vivacità nella trattazione ignote alla storiografia più tradizionale: delude perciò che alcuni interventi esauriscano il proprio tema in modo schematico, inventariando le posizioni critiche già acquisite, anziché affrontare con diretta partecipazione la materia trattata. Quasi a ricordare che, esauritosi il periodo pionieristico della storiografia piú tradizionale: delude perciò che alcuni interventi esauriscano il minacciate dai pericoli dell'accademismo.

Alessandro Bencivenni

ENNIO FLAIANO: « Lettere d'amore al cinema », a cura di Cristina Bragaglia - Milano, Rizzoli, 1979, in 8°, pp. 246, L. 7.000.

Flaiano appartenne alla genia dei moralisti laici, poco folta in un paese, come il nostro, nel quale la classe intellettuale si è spesso distinta per conformismo se non per "cupidigia di servilismo". Scrittore

di quelli che si suol definire "brillanti", inclini al paradosso e alla "causerie"; e di cui si preferisce ignorare o trascurare l'intrinseca serietà, scevra di seriosità, con cui affondano lo sguardo nel costume nazionale, riflesso non deformato della dignità di un popolo, e mettono a nudo le magagne spesso gabellate per qualità. Le furbizie, le viltà, l'arte di arrangiarsi, il gusto del compromesso, le corse affannose in aiuto dei vincitori, il terrore dell'emarginazione, il protagonismo, la retorica, l'ossequio alle mode, i piedi in tre staffe, le strizzate d'occhio gonfie di sottintesi; e ancora il provincialismo, il campanilismo, il dogmatismo, lo spirito di clan, la rozzezza intellettuale e l'elasticità morale: questi gli obiettivi contro i quali Flaiano, e con lui un drappello di scrittori e giornalisti di formazione idealistica e per questo inevitabilmente controcorrente, appuntò i suoi strali, intrisi non di curaro ma di sarcasmo e non per questo meno pungenti. Era in genere il drappello che in epoca fascista amava riunirsi a pochi passi dall'aula sorda e grigia di Montecitorio facendo dei tavolini del caffè Aragno una sorta di anacronistica aiuola liberale: uno di quegli "angolini" che dovevano — come, in piú occasioni, furono — essere ripuliti.
Flaiano fu anche uomo di cinema; e di rilevante presenza nel panorama del film italiano del dopoguerra, solo che si pensi all'apporto dato a Federico Fellini da *Luci del varietà* a *Giulietta degli spiriti* nonché, occasionalmente, a Lattuada, Berlanga, Antonioni ed altri. Ma questo è risaputo pur se, probabilmente, non valutato finora in modo adeguato. Meno nota è la sua attività di critico, che pure fu intensa e prolungata nel tempo, pur se soggetta a frequenti interruzioni. Da « Oggi » a « Documento », da « Star » a « Domenica » a « Bis » e infine al « Mondo » pannunziano, per tredici anni Flaiano disse la sua, settimanalmente, sui film della corrente produzione; ma piú ancora su aspetti apparentemente marginali del costume cinematografico e sulle caratteristiche produttive, sociologiche, culturali, ideologiche di volta in volta emergenti. "Letterato al cinema", curiosamente Flaiano seppe scrollarsi di dosso, nella pratica, l'etichetta infamante, e guardare al cinema, e ai suoi modi di essere, con semplicità e comprensione, senza altezzosità né distacco: con partecipazione e direi con passione, con quell'amore cui felicemente allude il bel titolo di questo libro, nel quale Cristina Bragaglia, nel quadro della pubblicazione integrale dell'opera flaianea che va compiendo l'editore Rizzoli, ha raccolto una scelta ponderata e, a mio parere, fin troppo avara degli scritti cinematografici del nostro.
Flaiano recensore è onesto e moderno, severo ma partecipe, attento all'individuazione dei valori espressivi ma senza farsene schiavo in posizione di aristocratico distacco, anzi sollecito a cogliere le molteplici motivazioni anche spettacolari, industriali, sociologiche di un prodotto filmico. Perciò non restringe lo sguardo alle opere che in vario modo si qualificano come prodotto culturale ma lo estende a una piú vasta area di consumo, al sottobosco delle confezioni di serie, fatte per soddisfare esigenze reali di un pubblico popolare, e pur nell'atteggiamento critico, talora di ferma ripulsa, ne afferma la validità e la funzione, riconoscendo a ciascuno i suoi meriti. Ecco allora che accanto alle opere canoniche che incontra sul proprio cammino, e su cui dà giudizi che

non fanno una grinza — da *Ossessione* a *Roma città aperta* (a ulteriore smentita della leggenda che vuole del tutto negativo il primo impatto del neorealismo con la critica nostrana), da *Hamlet* a *Le silence est d'or* e via dicendo —, egli ama prendere in considerazione film di mero consumo, quelli che i critici titolati sogliono spregiare affidandoli all'ultimo dei "vice", e su di essi condurre un discorso coerente ed acuto — e via via completato e perfezionato — sui generi, sulla cultura popolare, sul rapporto tra comunicazione e fruizione, sull'ideologia del consumo, sulla funzione dello spettacolo e sui modi di essere dell'immaginario collettivo.
Ti spieghi allora l'apparente paradosso di certe scelte, di certi giudizi. « Dei molti film che questa settimana hanno ottenuto successo, le nostre preferenze vanno al peggiore »: si tratta di *I pompieri di Viggiú* di Mattoli, « capolavoro involontario di reportage e di osservazione » che rimanda ad un Fabre o ad un Darwin; « [*La mano della morta*, di Campogalliani] ci ha affascinati (...) come una visita ad un baraccone di pupazzi di cera », e consente un gramsciano rinvio alle fonti della letteratura popolare; *L'imperatore di Capri* di Comencini provoca un riso in cui « il sadismo rivela un concetto molto primitivo ed elementare della comicità e di conseguenza l'ineducazione e l'ingenerosità di chi ride ».
L'esemplificazione potrebbe moltiplicarsi: senza astio né compiacimento Flaiano smonta dall'interno certe macchine filmiche traendo alla luce i congegni semplici o complessi (ma tanto piú complessi quanto piú appaiono semplici, e viceversa) che le muovono; e compone il mosaico di un discorso in punta di penna, ma preciso e coerente, sul fenomeno cinema. Sul neorealismo, abbiam detto, ha intuizioni e giudizi prudenti ma non preconcetti, cosí sul cinema spettacolare americano (*Via col vento* è un film fiume « poco adatto alla navigazione », « un bazar, un'enciclopedia, una biblioteca circolante »; in *Samson and Delilah* di De Mille la « trionfante mancanza di pudore e di sospetti artistici raggiungono uno stato di grazia »); e cosí via.
Chiuderei con una citazione da un articolo apparso il 3 settembre 1949 su « Il mondo »: siamo ancora in epoca di neorealismo trionfante, su « Le nouvelles littéraires » Charensol ancora scioglie inni all'« école italienne ». Flaiano ne avverte il rapido inaridimento: « l'*école italienne* non è ancora morta, ma difetta di nuove iscrizioni: qualche scolaro mette su pancia, altri si fanno devoti: e speriamo che col tempo questa scuola libera non diventi parificata ».

Guido Cincotti

Schede

a cura di **Aldo Bernardini** e **Guido Cincotti**

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

0 - Opere generali, critica e storia; monografie, biografie critiche; annate cinematografiche; documentazione.

DANILO ARONA: « Guida al fantacinema » - Milano, Gammalibri, 1978, in 8°, pp. 168, L. 4.000.

Sintetica guida a un genere di sempre piú larga diffusione commerciale, ma la cui nozione — mutuata dalla critica francese — resta piuttosto vaga. In questa "guida" si passa con disinvoltura da Méliès agli "eroi del fantastico vittoriano", su su fino a Brian De Palma, David Cronemberg e Curtis Harrington, alternando accenni di filmografie con sommarie osservazioni critiche sui film, i temi, i personaggi e i registi piú o meno conosciuti. Il "fantastico" vi è inteso nel senso piú largo, e comprende dunque l'orrifico, il demoniaco, il catastrofico, il fantascientifico, ecc. In questo rapido e disarticolato panorama si incontra quindi di tutto, ma alla fine nella memoria resta ben poco. In appendice: indice cronologico dei film citati (il primo è *Le manoir du diable* di G. Méliès; l'ultimo, *The Shining* di S. Kubrick).

PIETRO BIANCHI: « L'occhio di vetro. Il cinema degli anni 1940-1943 » - Milano, Edizioni Il Formichiere, 1978, in 8°, pp. 212, L. 5.000.

Omaggio doveroso quello del Formichiere (e di Oreste Del Buono, che ha scritto una affettuosa prefazione) a Volpone, ossia al non dimenticato Pietrino Bianchi. Nella corsa all'antologia che vede oggi impegnati i nostri principali recensori quotidianisti, fa piacere che ci si sia ricordati di questo loro illustre e infaticabile collega, rimasto fino all'ultimo al suo posto di combattimento al « Giorno » di Milano e deceduto quattro anni or sono. A suo modo, Bianchi è stato un maestro, acuto e dotto scrittore oltre che critico "di gusto", già negli anni del "ventennio nero". Le qualità della sua intelligenza e del suo stile, come le inclinazioni per la citazione letteraria o per l'osservazione pungente, traspaiono anche da questa raccolta di brevi recensioni apparse appunto sul giornale umoristico « Bertoldo » tra il 1940 e il 1943: tutte godibili, anche per chi non ricorda o non ha conosciuto i film e i filmastri a cui si riferiscono.

LEO BRAUDY e MORRIS DICKSTEIN (edited by): « Great Film Directors. A Critical Anthology » - New York, Oxford Univ. Press, 1978, in 8°, pagg. XII+778, s.i.p.

Antologia di giudizi critici su alcune delle maggiori personalità della storia del cinema: Antonioni, Bergman, Buñuel, Capra, Chaplin, Dreyer, Ejzenštejn, Fellini, Flaherty, Ford, Godard, Griffith, Hawks, Hitchcock, Keaton, Kurosawa, Lang, Renoir, Rossellini, Sternberg, Truffaut, Welles. Una scelta discutibile e incompleta: perché figurano Capra e Hawks invece di Lubitsch, Stroheim, Wilder, De Mille? E l'assenza di Pudovkin, di Clair, di Wajda, di Murnau, di Ozu, di Visconti? Alcune le giustificano i curatori nella breve introduzione, ma non convincono. A ciascun regista sono consacrati, oltre a una "scheda" di presentazione, tre o quattro saggi: qui la scelta è buona, ancorché limitata quasi esclusivamente ad autori di lingua inglese. Dai

profeti del "cinema d'autore" (André Bazin, Andrew Sarris, Robin Wood, Roy Armes) ai piú tradizionalisti, fautori del cinema come opera collettiva (John Baxter, Parker Tyler, Penelope Houston, Siegfried Kracauer, Stanley Kauffmann), l'antologia offre un buon repertorio di testi utili per un'iniziazione critica. Né mancano i registi che parlano di colleghi: Buñuel di Dreyer e di Keaton, Rivette di Hawks, Richardson di Kurosawa, Truffaut di Lang, Ray di Renoir.

GIOVANNI GRAZZINI: « Cinema '77 » - Roma-Bari, Editori Laterza, 1978, in 16°, pp. 143, L. 4.000.

La gara editoriale tra il critico di « Panorama » e quello del « Corriere » continua di anno in anno a farsi sempre piú incalzante: alle antologie sugli anni sessanta e settanta, entrambi hanno deciso di far seguire quelle annuali, che raccolgono una scelta delle recensioni di una stagione: se il mercato dei loro lettori continuerà a tirare, ne avremo per anni. Grazzini, con i saggetti introduttivi e l'elenco finale dei premi internazionali assegnati nella stagione, batte Kezich (che aggiunge soltanto le illustrazioni fuori testo) due a uno. Ma il pubblico dei "cinéphiles", deciso ad approfittare della valanga cinematografica quotidianamente riversata dalle tv private, giustamente li premia entrambi, perché sono bravi e i giudizi li azzeccano quasi sempre.

JAMES MONACO: « Alain Resnais » - London, Secker & Warburg/New York, Oxford Univ. Press, 1978, in 8°, pp. 234, ill., £ 4,95.

Ampio saggio sui film, i temi e i procedimenti creativi del regista francese, modestamente ma giustamente annunciato dallo stesso Monaco come « a tentative guide to investigation ». Ricollegando la personalità artistica di Resnais all'influenza di André Bazin e del gruppo dei « Cahiers », l'autore esplora il mondo espressivo e l'evoluzione artistica del regista francese aggiungendo alla precisa e puntigliosa lettura dei testi filmici un'ampia serie di riferimenti alle sue fonti letterarie e alle sue interviste. In appendice: filmografia completa (fino a *Providence*, 1977), bibliografia e indice dei nomi, degli argomenti e dei titoli. Abbondante e spesso inedita la documentazione fotografica, con fotogrammi tratti direttamente dai lungometraggi e dai documentari di Resnais.

EUGENE ROSOW: « Born to lose. The gangster film in America » - New York, Oxford Univ. Press, 1978, in 8°, pagg. 422, ill., L. 10,75.

Questo volume — ottimamente illustrato con centinaia di fotografie — si aggiunge alla già notevole letteratura esistente su uno dei generi classici del cinema americano, recando ad essa un contributo sostanzioso. Del film gangster l'autore ritraccia la storia fin dalle prime origini, che fissa al 1912 (*The Musketeers of Pig Alley* di D.W. Griffith) senza trascurare i precedenti non esattamente definibili, ma che possono condurre fino a *The Great Train Robbery* di E.S. Porter, che è del 1903, e ne segue gli sviluppi cercando di delineare una sorta di parallelismo con il fenomeno sociale di cui esso è il rapsodo.
Ne risulta un quadro informativo ricco e attendibile sulla società americana di questo secolo e sugli agganci che molti aspetti di essa — non escluso proprio il mondo dell'industria cinematografica — hanno avuto nel tempo con l'industria organizzata del crimine. Impallidiscono pertanto le riserve che possono formularsi sui giudizi relativi ai singoli film, opinabili gli uni e le altre. Particolarmente accurate le schede — circa un centinaio — che l'A. dedica in appendice ai piú rilevanti prodotti del genere: cast e credits, sommario del soggetto, inquadramento storico-critico.

7 - Istituzioni, mostre, convegni

GIOVANNA GRASSI (a cura di): « L'altro schermo. Libro bianco sui cineclub, le sale d'essai e i punti di diffusione cinematografica alternativa » - Venezia, Marsilio Editori (Quaderni del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani), 1978, pp. 213, L. 6.000.

Questo sesto quaderno del Sindacato critici cinematografici fa il punto sulla consistenza e le articolazioni del cosiddetto « circuito alternativo » italiano. Come spiega il presidente del Sindacato, Grazzini, nella nota introduttiva, « il quaderno è articolato in cinque saggi (di Adriano Aprà, Claudio Carabba, Tina Lagostena Bassi, Bruno Torri e Sandro Zambetti) che esaminano il fenomeno sotto angolazioni differenti, in un inventario dei locali sparsi nei vari centri d'Italia, in un'autopresentazione degli organismi che gestiscono o patrocinano "l'altro scherm" ». Nonostante qualche parzialità e omissione, e anche se la mappa degli organismi e dei locali offre la radiografia di una situazione che, nel suo continuo modificarsi, è destinata a rapido invecchiamento, il quaderno è comunque un tentativo originale e mette a disposizione degli operatori del settore un utile strumento di lavoro.

8 - Generalità, anneddotica; biografie, memorie, divismo; iconografia, divulgazione.

LEONARD MALTIN: « The Great Movie Comedians. From Charlie Chaplin to Woody Allen » - New York, Crown Publishers, 1978, in 8°, pagg. 238, ill, r.i.p.

Ventidue svelti profili di « comedians » americani. I nomi canonici ci sono tutti, ed altri piú opinabili come Raymond Griffith o The Tree Stooges: ma non si va oltre il risaputo quanto a informazioni, il generico quanto ad inquadramento critico, il banale quanto all'aneddotica. Abbondante l'aggettivazione, superflue le filmografie, ridotte a meri elenchi di titoli. Un libro che non colma lacune, se non per il materiale iconografico, a volte inedito. Maltin è un poligrafo fecondo: in pochi anni ha già sfornato una decina di titoli, tra i quali alcuni già dedicati ad aspetti del cinema comico americano.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari: repertori, filmografie: bibliografie: cronologie.

GIANNI RONDOLINO (a cura di): « Catalogo Bolaffi del cinema italiano », n. 5 - Torino, 1978, in 8° quad., pp. 96, ill., L. 9.000.

Quinto volume (ma in realtà sesto, poiché il primo, relativo al ventennio 1945-1965, è stato poi scisso in due parti) del fortunato catalogo curato da Gianni Rondolino, che è un po' la *summa* di una stagione cinematografica. La parte piú sostanziosa resta l'elenco dei film usciti in Italia nella stagione 1977-78, con dati filmografici abbastanza completi e, per i quindici reputati i migliori, un puntuale commento critico; ma l'utilità informativa è accresciuta dall'elenco dei premi conseguiti nell'anno da autori ed opere, dai dati statistici sulla frequenza degli spettatori (che sostituiscono quelle sugl'incassi, ormai diventate tabu), da ritratti di personalità scomparse, da brevi osservazioni iniziali sulla fortuna dei vari generi e filoni, dall'abbondante (pur se riprodotto in *offset* mediocre) materiale illustrativo. Manca un'autentica sintesi storico-critica, che collochi l'annata presa in considerazione nel quadro ampio e mutevole degli orientamenti culturali di cui il cinema è partecipe, e soprattutto metta in relazione il fenomeno italiano con la vita del cinema mondiale. Cosí com'è, sembra che il cinema italiano sia un'entità senza agganci con l'esterno, una monade chiusa. O forse è cosí.

LE OPERE I GIORNI

Minoranze criminali — Dopo l'armeno Sergej Iosifovič Paradžanov, accusato di nefandi delitti e da tempo sparito dalla circolazione, ecco un altro regista sovietico che sale alla ribalta della cronaca per comportamento antisociale. Si tratta del georgiano Aftandil Imnadze: pretendeva che nella nuova costituzione della repubblica di Georgia venissero mantenute le garanzie — già esistenti ma ora in via di progressiva eliminazione — a salvaguardia della lingua nazionale. Per far valere il suo punto di vista aveva attivamente partecipato a una manifestazione studentesca svoltasi a metà aprile a Tbilisi, e — cosa ancora piú grave — aveva scritto una lettera alla B.B.C. per sensibilizzare al problema l'opinione pubblica internazionale. Il 25 aprile è stato arrestato con vaghe imputazioni: almeno questo è quanto ha dichiarato a Mosca, parlando con giornalisti occidentali, quell'altro provocatore che si chiama Andrej Sackarov, premio Nobel per la pace.

1213: aperta la successione — Per quindici anni ha regolato, nel bene e nel male, la vita economica del cinema italiano e ne ha condizionato inevitabilmente gli aspetti culturali ed artistici, per alcuni versi è rimasta inoperante, per altri ha operato — secondo l'opinione di alcuni — anche troppo. Ora sembra aver fatto definitivamente il suo tempo, e da tutte le parti se ne invoca la soppressione. Si parla, inutile dirlo, della legge 4 novembre 1965 n. 1213, meglio nota come "legge Corona" (dal ministro che la firmò) o "legge Anicagis" (dagli organismi che, a detta di maligni, l'avrebbero fortemente propugnata, pur dichiarandosene poi anch'essi abbastanza delusi).

Ma non si può sopprimere senza sostituire. Occorre dunque una nuova legge. E in carenza di iniziative governative ecco muoversi, con maggiore o minore alacrità, le forze politiche, alcune delle quali han finito di mettere a punto tra primavera ed estate dei propri progetti di legge, da trasferire poi sul piano parlamentare.

Il piú sollecito è stato il partito socialista, che il 3 maggio ha presentato a Roma, nel corso di un affollato e animato conve-

gno, un progetto complesso e articolato, di autentica "rifondazione" delle impalcature su cui si regge l'intervento dello stato nel settore cinematografico. Progetto meritorio per lo studio attento ed approfondito di cui appare il frutto e per la novità coraggiosa di certe soluzioni indicate; pur se, naturalmente, discutibile nell'impostazione generale e meritevole di molte correzioni nell'articolazione dei dettagli.

Le prime reazioni sono state, infatti, improntate a cautela e perplessità, quando non si sono risolte in netta ripulsa. Tra i punti piú controversi quello relativo all'abolizione dei "ristorni" automatici ora esistenti a favore dei film nazionali (incentivo alla commercialità) da sostituire con forme di credito agevolato e con contributi ai film destinati al circuito culturale; quello riguardante la creazione di una grossa struttura pubblica in cui vengano conglobati gli enti e le società in qualche modo controllati dallo stato (dall'Italnoleggio al Centro Sperimentale di Cinematografia: come dire il profano e il sacro); quello che prevede il trasferimento della "competenza" pubblica dagli attuali ministeri dello Spettacolo e delle Partecipazioni statali a quello dei Beni culturali; ed altri ancora.

Merito della proposta socialista è stato appunto di suscitare un ampio dibattito, appena smorzato dalla sopravvenuta calura estiva, di provocare significative uscite allo scoperto delle varie forze interessate, di favorire aggregazioni, spaccature, adesioni, rifiuti, distinguo e dichiarazioni di principio. Prese in contropiede, altre importanti forze politiche hanno voluto dire la loro. E mentre l'ANAC (associazione degli autori) promuoveva a metà luglio un convegno « per la salvezza e il rinnovamento del cinema italiano » incentrato appunto sulla definizione della nuova regolamentazione legislativa della cinematografia, anche il partito comunista ha presentato un proprio progetto, meno articolato e forse piú abborracciato di quello socialista, e comunque da esso divergente su alcuni punti essenziali, mentre la democrazia cristiana si è limitata finora a illustrare un documento programmatico privo di specificazioni qualificanti.

Nessuno dei progetti finora definiti o appena abbozzati vedrà, è chiaro, la luce in sede parlamentare; ma da essi sarà difficile prescindere al momento in cui ci si porrà con serie intenzioni il problema di sostituire l'attuale strumento legislativo, unanimemente giudicato decrepito, con uno nuovo, adeguato all'attuale situazione di crisi e di trasformazione delle strutture cinematografiche. Quando ciò avverrà, è ignoto; certo non domani.

Rizzoli 78 — Con la consueta discussione pubblica della giuria (seguita con blando interesse dal pubblico che si stipava sotto un vasto tendone da circo, sede della cerimonia) sono stati assegnati a Lacco Ameno (Ischia), il 6 maggio, i « premi Angelo Rizzoli per autori cinematografici italiani ». La formula, ormai collaudata, vede a confronto una terna di film selezionati per referendum, tra i quali la giuria (presieduta questo anno da Leone Piccioni e composta di Sandro Casazza, Franco Cristaldi, Giovanni Grazzini, Sergio Leone, Mario Pomilio, Gian Luigi Rondi, Luigi Torino, Monica Vitti, Valerio Zurlini) sceglie il vincitore. Analoga procedura viene seguita per i "giovani autori" al loro primo o secondo film.

Ha vinto Ettore Scola con *Una giornata particolare*, prevalendo su *Allegro non troppo* di Bruno Bozzetto e su *Il gabbiano* di Marco Bellocchio. Tra i giovani, affermazione di Nanni Moretti (cui l'anno scorso il premio era sfuggito per un pelo) con *Ecce Bombo*, votato all'unanimità. Completavano la terna *Homo Sapiens* di Fiorella Mariani e *Non contate su di noi* di Sergio Nuti.

Nell'ambito della manifestazione ischitana si è svolto un convegno sull'informazione dello spettacolo in Italia, dedicato particolarmente al rapporto tra stampa, radio e televisione e ai loro rispettivi ruoli nei confronti

dell'informazione cinematografica.

Tutto Kubelka in meno di un'ora — In un incontro con gli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia Peter Kubelka ha mostrato e commentato i suoi film, realizzati fra il 1955 e il 1977. Singolare figura di cineasta, Kubelka è considerato uno degli esponenti piú significativi del New American Cinema, del quale gruppo ha fatto parte per anni, pur essendo viennese per nascita e per formazione. Già allievo del C.S.C. nel 1954-55, è poi stato tra i fondatori dell'Anthology Film Archives di New York ed è attualmente curatore dell'Oesterreichisches Filmmuseum di Vienna. Fautore di un cinema rigoroso e lontano da ogni compromissione commerciale, ha realizzato in venticinque anni non piú di sei opere, tutte di corto e a volte cortissimo metraggio: in totale circa quarantacinque minuti di proiezione. E tuttavia i suoi film — *Mosaik im Vertrauen* (1955), *Adebar* (1956-57), *Schwechater* (1957-58), *Arnulf Rainer* (1958-60), *Unsere Afrikareise* (1961-66), *Pause* 1975-77) — costituiscono un capitolo di particolare rilievo nella storia del cinema d'avanguardia, riallacciandosi, piú che alle esperienze del N.A.C., direttamente agli esperimenti della prima avanguardia tedesca degli anni venti (Richter, Fischinger, Ruttmann). Oltre che al Centro Sperimentale, Kubelka ha presentato la sua opera omnia a Napoli, presso la Cineteca "Altro", dove dal 6 al 10 maggio ha tenuto una serie di lezioni su « l'essenza del cinema », e poi in altre città italiane.

Grolle a Saint Vincent — Per la ventisettesima volta nella cittadina valdostana sono state assegnate, il 17 maggio, le "grolle d'oro", uno dei piú anziani ed autorevoli premi cinematografici italiani. Paolo e Vittorio Taviani (*Padre padrone*) hanno ricevuto quella per la miglior regia; Marcello Mastroianni (*Una giornata particolare* e *Ciao maschio*) e Virna Lisi (*Al di là del bene e del male*) quelle per l'interpretazione. Targhe per "le prime significative affermazioni cinematografiche" sono andate al regista Giuseppe Bertolucci (*Berlinguer ti voglio bene*) ed agli attori Carlo Bagno (*In nome del papa re*), Tino Schirinzi (*Nené*) e Pamela Villoresi (*Il gabbiano*).

Chaplin riposa in pace — La macabra vicenda del trafugamento della salma di Charlie Chaplin ha trovato una conclusione. Due profughi dall'Europa orientale — un bulgaro ed un polacco — sono stati arrestati in quanto autori della violazione della tomba: contavano di ricavarne alcune centinaia di milioni di lire ricattando la famiglia dell'artista. La polizia cantonale del Vaud, lavorando per circa due mesi con efficiente discrezione, ha mandato a vuoto il progetto ed è intervenuta al momento opportuno. La bara è stata recuperata nei pressi di Neuville, un villaggio a una ventina di chilometri da Corsier-sur-Vervey, dove la mattina del 23 maggio essa è stata nuovamente inumata.

Godard contro Ejzenštejn — Un solenne rabbuffo a Jean-Luc Godard è contenuto in un fascicolo di « Kommunist » — organo teorico-politico del comitato centrale del p.c. sovietico — apparso ai primi di giugno. Già ortodosso marxista, e come tale sincero ammiratore di Sergej Ejzenštejn, da qualche anno Godard è andato attestandosi su posizioni estremistiche e, ohibò, maoiste, dalle quali ha assunto atteggiamenti critici verso taluni aspetti dell'arte e della teoria del maestro sovietico, che a detta di Godard conserverebbe tracce di « essenza borghese ». Ejzenštejn — che nel 1931 Stalin in persona, in un famoso telegramma a Upton Sinclair, definiva « un uomo che si è alienato le simpatie del suo popolo » e che « appare agli occhi dei compatrioti come un traditore » — viene oggi, invece, salutato dal "Kommunist » come « orgoglio del popolo sovietico e parte inalienabile della cultura socialista e del patrimonio progressista dell'intera umanità ». Non

è dunque ammissibile che un qualsiasi Godard si permetta di dissentire da alcune delle sue posizioni teoriche; di qui il rabbuffo.

Cinema, TV, crisi — Si moltiplicano i convegni, le tavole rotonde, i simposii sulla crisi del cinema e piú specificamente sui rapporti tra cinema e TV, che della crisi viene unanimemente indicata come una delle cause primarie. Non c'è settimana, o quasi, che in questa o quella località italiana — auspici le organizzazioni turistiche locali — non si dibatta lo spinoso argomento, che vede attestati su posizioni contrapposte gli operatori dell'uno e dell'altro settore e in mezzo, a far da pacieri o a tentare ardue mediazioni, quasi sempre i critici. Tra i convegni del genere che hanno affollato i mesi estivi meritano segnalazione quello svoltosi a fine maggio a Genova per iniziativa del comune e della provincia, nato « dall'esigenza di chiarire per quanto è possibile il controverso ruolo della televisione nei confronti del cinema » (produzione di film spesso di alta qualità, ma al tempo stesso diffusione, specie attraverso le emittenti private, di prodotti di infimo ordine), e quello organizzato il 17 giugno a Saint Vincent dal Sindacato nazionale critici cinematografici, dal titolo problematico « I film in tv: cinema tradito? ». Sulla base di quattro relazioni di opposto orientamento (Fernaldo Di Giammatteo, Renato Ghiotto, Claudio G. Fava e Marcel Martin) la discussione ha toccato, oltre agli aspetti culturali, politici ed economici del problema, anche quelli fisio-psicologici legati alle condizioni di fruizione, alla dimensione dello schermo, alla tecnica di proiezione, ai fattori interni ed esterni che condizionano in vario modo lo spettatore. Le conclusioni? Nessuna, come d'altronde era previsto. E tutto, sugli schermi giganti delle sale e sugli schermi lillipuziani dei televisori, continua come prima.

Cinesi al C.S.C. — Una delegazione di cineasti cinesi, in Italia per assistere al festival di Pesaro (in massima parte dedicato appunto al cinema cinese: v. il servizio di Aldo Bernardini in questo fascicolo, a pag. 176) ha partecipato a Roma ad alcune manifestazioni, tra cui un incontro con i giornalisti nella sede dell'associazione Italia-Cina. Il 19 giugno la delegazione, di cui facevano parte i registi Chang Chun-Hsiang e Wang Chia-yi e alcuni manager dell'industria cinematografica di Canton, Pechino e Shanghai, ha visitato il Centro Sperimentale di Cinematografia, interessandosi alle attrezzature dell'istituto e all'organizzazione dei corsi professionali, e tracciando con i dirigenti dell'ente le linee di una possibile collaborazione. Nella sala di proiezione del Centro i membri della delegazione hanno poi assistito alla visione di *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi.

Chiusura di biennio al C.S.C. — Si è concluso il 30 giugno il corso biennale 1976-78 del Centro Sperimentale di Cinematografia, il primo dopo una interruzione protrattasi per quattro anni a seguito della crisi istituzionale e finanziaria intervenuta durante la gestione Rossellini e ad essa sopravvissuta in forma sempre piú grave. 38 allievi, dei quali nove stranieri, hanno conseguito il diploma in "formazione superiore nelle comunicazioni audiovisive", formula unificante che ha sostituito le antiche distinzioni dei corsi in "regia", "direzione della fotografia", « scenografia », "produzione", ecc., ma che non esclude tuttavia le specializzazioni (in montaggio, in storiografia, in cinematografia scientifica, in ripresa elettronica, ecc.) che ciascun allievo ha potuto perseguire nel biennio. Dodici "short" di diploma, per un totale di circa 10 ore di proiezione, sono stati realizzati negli ultimi mesi di attività didattica, tra cui uno "sponsorizzato" dalla RAI (Servizio sperimentazione programmi) ed uno realizzato in accordo con il C.N.R. Un gruppo di allievi si è dedicato, per la prima volta nella storia del C.S.C., al cinema di animazione: con un'attrezzatura semi-

improvvisata e fatta in casa (che sarà presto sostituita da un complesso di apparecchiature di tipo professionale) hanno realizzato una serie di esercitazioni concludendo l'esperienza con uno "short" di rispettabile dimensione. Gli altri film di diploma hanno svariato in diverse driezioni: dalla "fiction" all'inchiesta, dalla videoregistrazione alla divulgazione scientifica.

Questi i nomi dei diplomati: Alberto Angelini, Ezio Bortolotti, Gianluigi Bruni, Federico Bruno, Carlo Carlotto, Julia Ceccomori, Carlo Cenciarelli, Daniele Cini, Maurizio De Benedictis, Giorgia De Negri, Francesco Ferreri, Silvana Fusacchia, Giovanni Gervasi, Serenella Isidori, Angiola Janigro, Vincenzo Mancuso, Arcangelo Mazzoleni, Marco Melato, Massimo Mirgrone, Vanna Paoli, Pietro Pisarra, Paolo Rossato, Maria Cristina Rubei, Pietro Sola, Angelo Sonnino, Susanna Tamaro, Luca Vitali, Marco Vitangeli, Riccardo Zipoli (italiani); Jean Akighe-Mba (Gabon), Enrique Manuel Abondio Butti (Argentina), Matilda Olatomi Dixon (Nigeria), Pach Heddy Honigmann (Perú), Erich Hörtnagl (Austria), Gjon Kolndrekaj (Jugoslavia), Alí Reza Movahed (Iran), W. Johannes Ye Mane (Etiopia), Nieves Zenteno Cabello (Cile).

L'esito sostanzialmente positivo del biennio — il cui carattere sperimentale e innovativo ha fornito utili indicazioni per un migliore assestamento dell'impostazione didattica, da attuare nel prossimo futuro — non fa dimenticare la tuttora grave crisi nella quale versa il C.S.C. Il nuovo statuto, redatto sulla base delle indicazioni di un vasto arco di forze culturali, professionali, politiche e sindacali, è entrato in vigore nello scorso aprile ma è tuttora inoperante, poiché non sono stati ancora ricostituiti gli organi normali di gestione — presidenza e consiglio di amministrazione — e l'ente opera da quattro anni in regime commissariale. Si aggiunga che la situazione finanziaria, poggiata su stanziamenti governativi pressoché fermi ai livelli di alcuni anni fa, appare sempre piú drammatica e paralizzante, tale da mettere in forse la possibilità di svolgere, nel prossimo futuro, alcuna attività che non sia di mera sopravvivenza fisiologica.

Delle preocupazioni diffuse nella parte piú consapevole del mondo cinematografico sulla sorte del C.S.C. si sono resi interpreti, in occasione della chiusura del biennio, anche gli allievi diplomati e i docenti, che in distinti documenti, e in una mozione comune, hanno denunciato il pericolo di una imminente morte per consunzione di un istituto che ha fatto molto per il cinema italiano e per la cultura cinematografica in genere, e che tuttora è in grado, se ad esso vengano assegnati i mezzi finanziari necessari, di svolgere una funzione importante nell'ambito di una cinematografia in crisi ma ancora vitale e ricca di potenzialità.

Trasmigrano i David — Dopo 23 anni i David di Donatello si sono trasferiti da Taormina a Firenze, sottoponendosi nel contempo a un processo di riconversione. La fantastica "notte delle stelle" che trasformava le scalee del teatro greco in una rutilante passerella di celebrità internazionali, e sulla cui necessità o opportunità le opinioni erano discordi (andando dal piú incondizionato entusiasmo al palese disgusto), è diventata una "tre giorni" fitta di eventi e tesa alla conquista di una qualificazione culturale. Dunque, dal 29 giugno al 1° luglio: attribuzione ad Andrzej Wajda del "David di Donatello 1978 dedicato a Luchino Visconti" e presentazione di *L'uomo di marmo;* attribuzione del "David" europeo a Fred Zinnemann e presentazione di *Julia;* consegna del "David" a Martin Scorsese e proiezione di *The Last Waltz;* incontri, tavole rotonde e conferenze-stampa di altri attori e registi premiati (di cui l'elenco sarebbe troppo lungo: sono legioni e basti dire che ci son quasi tutti i soliti); infine consegna dei su citati premi di fronte a tremila persone, in uno spazio creato apposta sul piazzale Michelangelo, in una cerimonia-spettacolo pre-

sentata da Monica Vitti e da Duilio Del Prete, teleripresa in mondovisione, con passerella di premiati, esibizione di altri esponenti del mondo dello spettacolo, proiettori e "bruti" che sciabolano di "notte delle stelle"; di « notte delle stelle »; nuovo presidente dei David è Paolo Grassi il quale, come si sa, è uomo di cultura.

Il cinema e la città — Terza edizione a Ferrara, dal 30 giugno al 9 luglio, della rassegna « Il cinema e la città », che pone a confronto una serie di film presentati nel corso della stagione e selezionati attraverso un doppio referendum — tra il pubblico e tra i critici —, perché, sempre tramite referendum popolare, venga proclamato il migliore. *Padre padrone* dei fratelli Taviani ha vinto la doppia selezione, imponendosi a concorrenti come *A Woman Under the Influence, Le diable probablement, Julia, 1789, Close Encounters of the Third Kind, Ecce Bombo, Winstanley*. Nell'ambito della rassegna, l'8 e 9 luglio si è tenuto nel Castello estense il secondo convegno sull'editoria cinematografica. L'anno scorso erano stati affrontati i rapporti tra l'editoria e il libro sul cinema; quest'anno si è discusso dei periodici di cinema, dalle riviste tradizionali a quelle alternative. Relazioni di Gianni Rondolino (« Funzione delle riviste di cinema, oggi »), Giuseppe Ferrara (« Le riviste e l'attuale crisi: aspetti ideologici-culturali »), Adriano Aprà (« Pubblicazioni ed editoria alternative »), Giacomo Martini (« Problemi politici e strutture di mercato »).

Karlovy Vary 27ª edizione — Decine di film in concorso e fuori concorso ala 27ª edizione del Festival di Karlovy Vary, che com'è noto si alterna con quello di Mosca, e che si è svolto dal 26 giugno al 12 luglio. Il Globo d'oro, premio per il miglior film in concorso, è stato diviso ex aequo tra il cecoslovacco *Ombre di una calda notte* (t.l.) di František Vlacil ed il polacco *Bim bianco, orecchio nero* (t.l.) di Stanislav Rostocki. I premi per le migliori interpretazioni sono stati attribuiti a Giuliano Gemma (Italia) per *Il prefetto di ferro* e a Marie-José Nat (Francia) per *Passé simple* a pari merito con l'ex bimba prodigio spagnola Marisol (*Qualche giorno nel passato*). Premi della giuria sono andati a numerosi altri film, mentre un riconoscimento particolare è stato tributato all'anziano Gabriel Figueroa, glorioso direttore di fotografia messicano.

Fantascienza a Trieste — 9 lungometraggi e 12 medio e cortometraggi, inviati da 13 paesi, sono stati presentati nel corso della 16ª edizione del festival internazionale del film di fantascienza, svoltasi a Trieste nel castello di San Giusto, dall'8 al 15 luglio. Accanto alle bandiere di paesi tradizionalmente dediti al genere, come gli Stati Uniti, la Gran Bretagna, la Germania occidentale, l'Unione Sovietica e, nel suo piccolo, l'Italia (presente col cortometraggio di animazione *Dedalo* di Manfredo Manfredi) figurava per la prima volta quella di Israele (per il cortometraggio *Permesso di atterraggio*) e tornava dopo un'assenza di alcuni anni quella del Giappone (*L'incrociatore spaziale Yamato,* anch'esso di animazione, di Ishinobu Nishikazi). L'ufologia e i contatti con esseri intelligenti ultraterrestri sono stati i temi dominanti della rassegna. Tuttavia l' "asteroide d'oro", che è il riconoscimento per il miglior film in concorso, è andato ad un film tedesco, *Operation Ganymed* di Rainer Erler, ancora legato alla tradizionale tematica dei viaggi spaziali (con ritorno sulla terra ed autodistruzione dei superstiti della crociera). Gli extraterrestri si son presi la rivincita conquistandosi i due premi per la migliore interpretazione, assegnati appunto ai due giovani protagonisti dello statunitense *Laserbìat* di Michael Rae, in cui "alieni" di diversi pianeti, in lotta fra di loro, ne combinano di cotte e di crude.

Parallelamente alla rassegna ufficiale si è svolta la retrospettiva « fant'america 2 » curata dalla "Cappella underground", che ha proposto alcuni

degli esempi piú significativi di "serial" fantascientifici prodotti negli Stati Uniti tra gli anni venti e i quaranta, per la maggior parte inediti in Italia.

Infine, sempre nel quadro della manifestazione triestina è stato organizzato un convegno sul tema « Il futuro dell'energia »: futurologia ma non fantascienza, pur se durante tre giorni eminenti studiosi e scienziati di vari paesi hanno discusso di idrolisi dell'acqua, di fusione dell'idrogeno, di trasformazione dei concimi in energia, di geotermica, di biogas ecc., e del modo in cui tra cinquemila anni sarà piú conveniente ai nostri posteri procurarsi gli essenziali rifornimenti energetici.

Tutto Cassavetes — Finalmente la censura del mercato allarga le sue sue maglie e lascia filtrare in Italia anche le opere di John Cassavetes, uno dei padri del New American Cinema e sicuramente, dopo vent'anni di attività, uno dei suoi esponenti piú significativi e duraturi. Premiatissimo in quasi tutte le rassegne internazionali, oggetto di saggi e di studi, è finora praticamente sconosciuto in Italia, dove solo un paio di suoi film hanno avuto una mediocre carriera commerciale. Ora una giovane casa distributrice, mostrando, piú che coraggio, buon fiuto e capacità di cogliere le nuove esigenze del pubblico, si è assicurata l'esclusiva sull'opera omnia dell'attore-regista americano. Nelle prossime stagioni il pubblico italiano potrà dunque vedere, tra gli altri, *A Women Under the Influence, Opening Night, Husbands, Faces* e, risalendo piú indietro, anche il mitico *Shadows,* che già nel 1960 questa rivista segnalava come opera eccezionale e che, presentata poco e male, non fu né capita né apprezzata. Anche la futura produzione di Cassavetes, che si annuncia copiosa, dovrebbe trovare regolare e tempestiva distribuzione nelle nostre sale.

La fenice veneziana — Dopo il felice *exploit* del programma sul dissenso, la Biennale tace, o giace. Scaduti da mesi gli organi direttivi, non ancora composti i nuovi, il programma 1978 si esaurisce in una serie di manifestazioni quasi esclusivamente dedicate alle arti visive, tra cui quella di maggior rilievo è la mostra « Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura », impiantata nei mesi estivi ai Giardini di Castello. Ripa di Meana, presidente uscente, traccia in una conferenza stampa ed in un'intervista un bilancio del quadriennio, ponendo in rilievo gli aspetti positivi ma non tacendo quelli negativi. Un'autocritica serena, che si fa vivace quando addita le responsabilità e i condizionamenti esterni cui l'istituzione lagunare è andata soggetta, e che hanno pesato sia sul versante culturale che su quello organizzativo e finanziario. Intanto, mentre alcuni organismi sindacali o corporativi riprendono a sparare a zero contro i presunti responsabili dello "scempio" veneziano, e mentre il partito comunista fa le sue prime, eleganti *avances* per conseguire una poltrona presidenziale che peraltro sembra destinata a restare vacante per parecchio tempo, fioriscono iniziative che si vogliono "alternative" o sostitutive nei confronti della Biennale in letargo. Alcune muoiono sul nascere, come il progetto « Anteprima Venezia » propiziato dalla Regione e dall'E.P.T., che si era proposta come un' "appendice laica" alla Biennale ma che naufraga prima del varo per insormontabili difficoltà finanziarie.

Piú consistente appare l'iniziativa di un gruppo d'imprenditori ed intellettuali « vicini » al Centro internazionale delle arti e del costume di Palazzo Grassi, che in agosto annunciano « Cinema a Venezia ieri e domani »: una rassegna dei principali film esposti a Venezia negli anni trenta e quaranta, accompagnata da convegni e dibattiti. Si farà, pare, in autunno.

Le incerte sorti di Taormina — Sotto il segno dell'incertezza il IX Festival delle Nazioni, svoltosi a Taormina dal 21 al 30 luglio in parallelo con la XI Settimana del film nuovo, che ha sede ufficiale

a Messina ma che di Taormina finisce per essere complemento ed integrazione. Incertezza sulla sorte futura di una rassegna che è andata crescendo nel corso degli anni ma che non ha saputo profittare appieno della latitanza della Biennale veneziana per surrogarsi integralmente ad essa, com'era nelle intenzioni, nella considerazione internazionale. Come livello medio il programma di quest'anno non è parso particolarmente elevato, pur se fra i film in concorso e la quarantina di opere iscritte al "film nuovo" non sono mancati titoli di notevole rilievo, conferme di autori affermati e rilevazioni di nuovi talenti. Le scelte della giuria sono apparse piuttosto opinabili: il "Cariddi d'oro" al tedesco Werner Schroeter di *Il regno di Napoli* (opera ambiziosa ma squilibrata e in piú punti irritante) non può non esser ritenuto una scelta bislaca, quando in concorso c'era un *Legato* dell'ungherese István Gáal che riscuoteva consensi unanimi e che è stato gratificato del "premio speciale della giuria", notoriamente un "secondo posto". Giusto, invece, il doppio riconoscimento (migliore opera prima e premio per la regia) all'australiano *News Front* di Phillip Noyce, ridicola la "menzione speciale" all'André Cayatte di *La raison d'état,* accettabili i premi per il miglior attore (a Reginaldo Farias del brasiliano *Lucio Flavio*) e per la migliore attrice (Elena Korenova del sovietico *Asja*). Tra gli altri film in concorso meritano di essere ricordati *Les routes du Sud* di Joseph Losey (Francia), *Third* di Hiroshi Nokigami (Giappone), *Chamaleon* di John Jost; da dimenticare invece *L'arma* di Pasquale Squitieri e *The Hount of the Baskervilles* di Paul Morrissey (Gran Bretagna). Tra i film della "Settimana del film nuovo" una segnalazione per *Morte di un operatore* di Faliero Rosati (Italia) e per *Jubilée* di Derek Jarman.

GLI ADDII

ARAM IL'IČ CHAČATUR'JAN

Morto a Mosca il 1° maggio, all'età di 74 anni. Con Šostakovič e Prokof'ev, uno dei maggiori compositori sovietici, autore di straordinaria prolificità. Attivo nel cinema dal 1934 — in pratica, dagli albori del film sovietico sonoro —, ha legato il suo nome soprattutto all'attività del regista Michail Romm, nonché ad opere come *Otello* (1956) di Jutkévič. Sulla personalità di Ch. come autore di musiche per film v. il paragrafo a lui dedicato da Ermanno Comuzio nel saggio *Musicisti sovietici: il vecchio e il nuovo,* in « Bianco e Nero », XXXI, 1970, nn. 7/8, pp. 23-27.

FRANÇOIS VIBERT

Morto a Parigi in un giorno imprecisato del mese di maggio, a 86 (secondo altre fonti, 82) anni. Attore eminentemente teatrale, fu per anni una presenza di rilievo sulle scene parigine, da quelle del Vieux Colombier di Copeau, negli anni venti, a quelle della Michodière nel decennio successivo, alla Comédie Française dove approdò nel dopoguerra. Attore di linea e stile tradizionali, trascurò il cinema (o ne fu trascurato): tra le sue sporadiche apparizioni sullo

schermo può esser ricordata quella in *Nous sommes tous des assassin* (1952) di André Cayatte.

GOFFREDO ALESSANDRINI

Morto a Roma il 16 maggio, all'età di 74 anni, a seguito di una trombosi cerebrale che l'aveva colpito alcune settimane prima. Quasi un dimenticato, oggi; ma, nel bene e nel male, il terzo "grande" del cinema italiano del primo decennio del sonoro, dopo i nomi canonici di Blasetti e di Camerini e prima di un Genina o di un Poggioli, la cui attività fu piú limitata nel tempo. Quel decennio invece A. lo frequentò tutto e intensamente, a partire da *La segretaria privata* (1931), versione italiana, come si usava agli albori del sonoro, di un prototipo tedesco, e proseguendo con un polveroso ma elegante *Seconda B* (1934), un agiografico ma non lacrimoso *Don Bosco* (1935), un cosmopolita *Una donna tra due mondi* (1936) con Isa Miranda, un crepuscolare *La vedova* (1938) con Ruggero Ruggeri, un sanguigno *Caravaggio* (1940) con Amedeo Nazzari ed altre opere minori. Acquistò, però, notorietà soprattutto come regista "di regime" per alcuni film di esplicita propaganda: *Luciano Serra, pilota* (1938) con Nazzari, sul ritorno alla madre-patria di un transfuga che si riscatta morendo da prode in Etiopia, con *Abuna Messias* (1939), con Pilotto, sull'evangelizzazione - colonizzazione dell'Africa Orientale, con *Giarabub* (1941), sulla impossibile difesa delle nostre posizioni in Libia durante il secondo conflitto mondiale, con il dittico *Noi vivi - Addio, Kira!* (1942), esempio oggi rivalutabile di un cinema nazional-popolare d'impronta antistaliniana piú che anti-bolscevica: tutte opere in cui l'inevitabile retorica si sposa talvolta ad una innegabile robustezza d'impianto narrativo e ad una certa tensione stilistica. Suo capolavoro resta comunque *Cavalleria* (1936), raffinata evocazione di un'epoca al tramonto, soffusa di una elegante malinconia. A. restò sulla breccia anche nel dopoguerra, ma come altri esponenti del primo decennio del sonoro (Camerini, Genina) apparve un pesce fuor d'acqua nel mutato clima e nelle nuove prospettive aperte dal neorealismo: del suo ultimo periodo si può al massimo ricordare un *Camicie Rosse* (1952) in cui Anna Magnani (ch'era stata sua moglie per un breve e tempestoso periodo) dava irruenta corposità ad Anita Garibaldi. A. fu un "personaggio" come regista e come uomo: affetto da inguaribile "mal d'Africa" (era nato peraltro ad Alessandria d'Egitto), irruento e generoso, aristocratico nel portamento e cattivante nel tratto, grande scialacquatore di patrimoni, grande amatore, grande viaggiatore, grande cinofilo, fu ad un pelo dall'essere anche un grande regista.

BERNARD BORDERIE

Morto a parigi il 28 maggio, dopo lunga malattia, all'età di 54 anni. Figlio del produttore Raymond B., da ragazzo mostrava propensione per la pittura; ma a vent'anni era assistente di Jean Dreville, di Henri Decoin, di Marcel Carné *(Les enfants du paradis)*. Nel dopoguerra passò alla regia, dapprima come documentarista e poi, dal 1951, come prolifico e redditizio confezionatore di film in serie, dai primi « Eddie Constantine » (*La môme vert-de-gris*, 1953, *Les femmes s'en balancent*, 1954, ecc.) alle varie « Angelica » *(Angélique marquise de anges*, 1964, *Angélique et le sultan*, 1967, *Indomptable Angélique*, 1967). Non fu uno stilista ma neppure (o non sempre) un semplice mestierante: piuttosto un professionista che nei limiti autoimpostisi sapeva muoversi con disinvoltura.

BEN CARRE

Morto a Los Angeles il 28 maggio, novantacinquenne. Francese di nascita, aveva collaborato nei primi anni del secolo con Emile Cohl. Dopo la prima guerra mondiale, trasferitosi a Hollywood, aveva svolto una lunga carriera come scenografo, partecipando all'allestimento, tra l'altro, di *Phantom of the Opera* (1925)

di Rupert Julian, *Don Juan* (1926) di Alan Crosland, *The Jazz Singer* (1927) di Alan Crosland.

SYDNEY BRATLETT

Morto a Hollywood il 29 maggio, per un tumore, all'età di 76 anni. Produttore e soprattutto sceneggiatore (e, occasionalmente, attore) aveva collaborato, fra l'altro, a *The Princess and the Pirate* (1944) di David Butler, *13, rue Madelaine* (1947) di Henry Hathaway, *The Iron Man* (1951) di Joseph Pevney. Era stato sposato ad Ellen Drew, una "starlet" del primo dopoguerra, e si era reso celebre per aver schiaffeggiato in un locale notturno, nel 1940, un diplomatico nazista. Durante la guerra, richiamato in aviazione, aveva partecipato ai primi bombardamenti su Berlino.

DOMINIQUE DAREL

Morta a Cannes il 4 giugno, all'età di 28 anni, a seguito di un incidente automobilistico. Francese di nascita, si era trasferita giovanissima a Roma dove aveva esordito come attrive in *Morte a Venezia* (1971) di L. Visconti ed aveva poi proseguito la carriera con apparizioni di non grande rilievo in film di A. Lado (*La cosa buffa, 1975)*, di R. Rossellini (*Anno Uno*, 1976), P. Morrissey (*Dracula*, 1976), U. Silva (*Difficile morire*, 1977), G. Serra (*Il nero muove)*, 1978) ed altri.

OLIVER MESSEL

Morto in Gran Bretagna il 13 giugno, a 74 anni di età. Fu uno dei piú raffinati costumisti e arredatori del cinema inglese, pur dedicandosi a tale attività alquando sporadicamente, come intermezzi alla sua prevalente attività di scenografo teatrale. Legato alla London Film di Alexander Korda, esordí nel 1934 con *The Private Life of Don Juan* (1934) dello stesso Korda, proseguí con *The Scarlet Pimpernel* (1935) di Harold Young e, dopo una prestigiosa trasferta hollywoodiana per *Romeo and Juliet* (1936) di George Cukor, proseguí la carriera in patria, distinguendosi sempre per eleganza di tratto ed acuta conoscenza delle caratteristiche storiche dei costumi richiestigli, da lui piegate con disinvoltura alle esigenze spettacolari ed espressive del regista (*Caesar and Cleopatra*, 1945, di Gabriel Pascal, *The Winslow Boy*, 1948, di Anthony Asquith).

MARK ROBSON

Morto a Londra il 20 giugno, a 65 anni di età, a seguito di infarto. Uno dei piú tipici "professional" di Hollywood, dove negli anni trenta compí un lungo tirocinio come impiegato, tecnico e assistente montatore (tra l'altro, con Welles per *Citizen Kane*). Passato nel '43 alla regia, vegetò per alcuni anni, finché *Home of the Brave* (1949), caratterizzato da una risentita polemica antirazzista, attirò su di lui l'attenzione. Il successivo *The Champion* (1942) confermò le sue doti di vigoroso narratore cinematografico; ma ben presto R. rientrò nella "routine" firmando opere di buon rilievo spettacolare ma prive di un riconoscibile stile. Anche il suo anticonformismo andò annacquandosi, pur se in talune occasioni (*The Harder They Fall*, 1956; *From the Terrace*, 1960) egli sembrò tornare a coltivare propositi di una certa ambizione. Restò peraltro sempre un valore commercialmente sicuro (*The Bridges of Toko-Ri*, 1955, *Peyton Place*, 1957 ed altri, fino al recente *The Valley of the Dolls*, 1977) ed un professionista meritevole di stima.

JOSETTE DAY

Morta a Parigi il 29 giugno, a 64 anni. Già ballerina classica, negli anni trenta era stata una delle piú promettenti "ingenue" del cinema francese, pur se, a differenza di una Joyieux, di una Simon, di una Darrieux, non riuscí a spiccare un volo molto alto. Non esistono titoli particolarmente memorabili nella sua pur ricca filmografia, se si eccettuano *L'homme du jour* (1936) di J. Duvivier, *La fille du puisatier* (1940) di M. Pagnol (che fu per qualche anno suo marito), *La belle et la bête* (1946) e *Les parents terribles* (1948), entrambi di J. Cocteau. Nel dopoguerra si era dedicata per qualche

tempo al teatro, per poi ritirarsi, appena quarantenne, dal mondo dello spettacolo.

FAUSTO TOMMEI

Morto a Padova il 23 luglio all'età di 69 anni. Attore comico popolarissimo soprattutto a Milano, dove risiedeva da decenni e dove aveva svolto in massima parte la propria attività, soprattutto ai microfoni della radio. Commedie, riviste, trasmissioni di varietà: per oltre 40 anni, e fino a poco tempo fa, la sua voce inconfondibile e genuinamente comica era stata una compagna pressoché quotidiana per i fedeli delle "onde medie". Ma aveva anche fatto molto teatro, fin dagli anni venti: con Gandusio, con la Galli e con altre compagnie di giro. Nel dopoguerra aveva partecipato per lo piú a spettacoli straordinari. Caratterista di razza, gradevole anche come cantante, fece solo sporadiche apparizioni sugli schermi cinematografici, e fu certo un peccato.

GIUSEPPE COLIZZI

Morto a Roma il 23 agosto all'età di 53 anni, a seguito di infarto. Snobbato dai critici, è stato per anni uno dei maggiori "money-makers" del cinema italiano, grazie alla fortunata serie dei film della coppia Terence Hill-Budd Spencer, da lui lanciata nel 1968 nel "western" *Dio perdona... io no!*, presto seguito da *I quattro dell'Ave Maria* (1968), *La collina degli stivali* (1969), *Piú forte ragazzi!* (1972): un autentico poker d'assi vincente al botteghino. Autore semplice, dichiaratamente rivolto a un pubblico di ragazzi o di platee periferiche, di cui secondò il gusto senza però vellicarne istinti malsani, C. aveva acquisito un'eccellente padronanza del mestiere, e se ne stava saggiamente entro i confini che gli erano proprii, senza coltivare ambizioni inconsulte. Per qualche anno si era peraltro allontanato dal cinema: dirigeva un'emittente televisiva romana. Quest'attività gli aveva suggerito un ritorno al cinema con un film, *Switch*, ambientato appunto nel mondo televisivo, e che è rimasto incompiuto.

PAT PATERSON

Morta il 24 agosto a Phoenix (Arizona) a 67 anni, per un tumore. Inglese di nascita, dopo qualche apparizione in film britannici si trasferí a Hollywood, dove dal 1934 al '39 fu protagonista di alcuni film di scarso rilievo, che la sua quieta bellezza (la ricordiamo in *Love Time*, 1934, di James Tinling, accanto a Nils Asther) non bastò ad animare. Poco dopo il suo arrivo a Hollywood aveva sposato Charles Boyer, lanciato verso una prestigiosa carriera, ed anche per questo Pat s'indusse a lasciare gli schermi, ritirandosi nella quiete di un matrimonio esemplare, che peraltro una tragedia familiare — il suicidio del loro unico figlio, avvenuto nel 1965 — sconvolse profondamente. Il fedelissimo Charles non è sopravvissuto alla moglie: dopo averne vegliato per due giorni il cadavere, l'ha seguita.

CHARLES BOYER

Morto a Phoenix (Arizona) il 26 agosto, a 81 anni, suicida. Due giorni prima era deceduta sua moglie Pat Paterson, cui era stato legato per 44 anni da una leggendaria fedeltà. Aveva studiato filosofia alla Sorbona prima di diventare, negli anni venti, un elegante attore "boulevardier". Nel cinema già in epoca muta, aveva conosciuto il successo col sonoro, grazie anche a una voce suadentemente modulata e ad un fascino virile che sembrava accrescersi con la maturità. "Premier" di rango in Francia (*Moi et l'Impératrice*, 1933, di F. Holländer, *La bataille*, 1934, di N. Farkas, *Liliom*, 1934, di F. Lang, *Mayerling*, 1936, di A. Litvak), si affermò rapidamente anche a Hollywood, dove dal 1936 soggiornò quasi ininterrottamente e dove fu posto al fianco delle maggiori dive, da Claudette Colbert (*Private Worlds*, 1935, di G. La Cava, *Tovarich*, 1937, di A. Litvak) a Marlene Dietrich (*The Garden of Allah*, 1936, di R. Boleslawsky), da Bette Davis (*All This and Heaven*, 1940, di A. Litvak) ad Ingrid Bergman (*Gaslight*,

1944, di G. Cukor). Fu, soprattutto, Napoleone in *Conquest* (1937) di C. Brown, accanto a Greta Garbo: e riuscí a non impallidire al cospetto di quella presenza radiosa. Classe, distinzione, propensione all'*understatement* e all'autoironia lo salvarono dal confondersi con altri "latin lover" d'importazione, e gli assicurarono un posto fisso e durevole nel firmamento hollyoodiano. Né disdegnò i ruoli sgradevoli o da "villain": sempre con stile, però, e con dignità supremi. Nel dopoguerra tornò spesso in Europa, dividendosi tra gli studi di Joinville (*Madame de...*, 1954, di M. Ophüls, *Nana*, 1955, di Christian-Jaque), di Cinecittà (*La fortuna di essere donna*, 1955, di A. Blasetti) e quelli hollywoodiani, dove continuò a reggere con stile raffinatissimo ruoli di carattere (*Fanny* 1960, di J. Logan, *How to Steal a Million*, 1966, di W. Wyler). Con circa 80 film, fu sulla breccia fino alla fine: gli ultimi patetici ricordi che abbiamo di lui, del suo *charme*, della sua classe d'attore son legati a *Stavisky* (1973) di A. Resnais ed a *Nina* (1977) di V. Minnelli: girato a Roma, accanto alla sua antica partner Ingrid Bergman, che dopo trent'anni riincontrava per prendere congedo da lei, dallo schermo, dalla vita.

ROBERT SHAW

Morto a Tourmakeady, nei pressi di Dublino, il 26 agosto, all'età di cinquantun anni, a seguito di un incidente automobilistico. Irlandese di nascita, si era fatto un nome negli anni cinquanta come attore shakesperiano, oltre che come commediografo, romanziere e critico letterario. Passato al cinema, impose la sua presenza massiccia ed esuberante, portata alla caratterizzazione colorita ma sempre composta con intelligenza e misura, in film come *A Man for All Seasons* (1966) di F. Zinnemann, *Figures in a Landscape* (1970) di J. Losey, *The Sting* (1973) di G. Roy-Hill, *Jaws* (1976) di S. Spielberg, *Avalanche Express* (1977) di Mark Robson, per citare i piú noti. Esuberante in tutto, aveva avuto una mezza dozzina di mogli e una dozzina di figli: tutti li ospitava in una specie di castello a Tourmakeady, in Irlanda, nei pressi del quale la morte lo ha colto.

LEE GARMES

Morto a Hollywood il 31 agosto, ottantenne. Uno dei grandi direttori di fotografia hollywoodiani, sulla breccia dall'epoca del muto (operatore di fiducia di Malcom St. Clair, di George Fitzmaurice, di Alexander Korda) e poi, col sonoro, legato a Josef von Sternberg nella sofisticata e riuscitissima "operazione Marlene" (*Morocco*, 1930, *Dishonored*, 1931, *Shanghai Express*, 1932). Maestro del *flou* e delle morbidezze calligrafiche, pose la propria professionalità anche al servizio di crudezze realistiche (*City Street*, 1931, di Ruben Mamoulian, *Scarface*, 1932, di Howard Hawks, *Crime without Passion*, 1934, di Ben Hecht e Charles McArthur), di sottigliezze psicologiche (*The Other Tomorrow*, 1930, di Lloyd Bacon, *Strange Interlude*, 1932, di Robert Z. Leonard, *Dreaming Lips*, 1937, di Paul Czinner) di fastosi apparati spettacolari (*Whoopee!*, 1930, di Thornton Freeland, *George White's Scandals*, 1934, di vari autori), fino ad esordire trionfalmente nel colore con *Gone with the Wind* (1939, di Victor Fleming). Intensissima e prestigiosa la sua carriera anche nel dopoguerra, in alternanza di opere rimarchevoli (*Love Letters*, 1945, di William Dieterle, *Duel in the Sun*, 1947, di King Vidor, *Walter Mitty*, 1947, di Norman Z. McLeod, *The Paradise Case*, 1948, di Alfred Hitchcock, *Detective Story*, 1951, di William Wyler) e di altre di piú corrente impegno. Piú di cento i film cui ha legato il suo nome (fino al 1972, anno del suo ritiro); un Oscar, nel 1932, per *Shanghai Express*.

PRIMAVISIONE

Film usciti a Roma dal 1° maggio al 31 agosto 1978

a cura di **Franco Mariotti**

ABBA spettacolo — v **ABBA the Movie**

ABBA the Movie (ABBA spettacolo) — **r., s., sc.**: Lasse Hallström - **f.** (Panavision): Jack Churchill, Paul Onorato - **an.**: Animagica - **mo.**: L. Hallström, Malou Hallström, Ulf Neidmar - **m.**: « Intermezzo n. 1 » di Benny Anderson e Björn Ulvaeus, eseguita dagli autori - **ca.**: « Please Change Your Mind », « Hole in Your Soul », « Tiger », « Money, Money, Money », « He Is Your Brother », « Rock Me », « Why Did It Have to Be Me? », « When I Kissed the Teacher », « Get on the Carousel », « I'm a Marionette », « So Long », « Eagle », « Thank Your for the Music », di B. Andersson e B. Ulvaeus; « SOS », « Waterloo », « Mamma mia », « I've Been Waiting for You », « The Name of the Game », « Dancing Queen », « Fernando » di B. Andersson, Stig Anderson, B. Ulvaeus; « Ring Ring » di B. Andersson, S. Anderson, B. Ulvaeus, Neil Sedaka, Phil Cody; « Johan på Snippen », « Polken Gar » di Nyman; « Stoned » di Clive Hicks, tutte eseguite da Anni-Frid Lyngstad, B. Andersson, B. Ulvaeus, Agnetha Fältskog [ABBA] - **int.**: A.-F. Lyngstad, B. Andersson, B. Ulvaeus, A. Fältskog (se stessi), Robert Hughes (Ashley), Tom Oliver (guardia del corpo/barista/autista taxi), Bruce Barry (direttore stazione radio), Stig Anderson (direttore) - **dp.**: Waldemar Bergendahl, Ray Newell - **pe.**: S. Anderson, Reg Grundy - **p.**: Polar Music, Stoccolma/Reg Grundy Productions Sydney - **o.**: Svezia-Australia, 1977 - **di.**: P.I.C. - dr.: 96'.

Alaska l'inferno di ghiaccio — v. **Alaska Monogatari**

Alaska Monogatari (Alaska l'inferno di ghiaccio) — **r.**: Hiromichi Horikawa - **s.**: basato su un romanzo di Jiro Nitta - **sc.**: Masato Ide - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Kozo Okazaki - **m.**: Masuru Sato - **int.**: Kinya Kitaoji (Frank), William Ross (Carter), Kyoko Mitsubayashi (Niba), Eiji Okada (un capo eschimese), Julie Miyashi, Jim Bawars, Dan Kenny - **p.**: Yuko Tanaka per Toho International Company - **o.**: Giappone, 1977 - **di.**: Regionale-Battistelli - **dr.**: 124'.

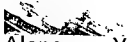
Alba dei falsi dei, L' — v. **Funfte Gebot, Das**

Albergo dei piaceri proibiti, L' — v. **Mädchen mit offenen Lippen.**

Aloha Bobby and Rose (I ragazzi del sabato) — **r.**: Floyd Mutrux - **asr.**: Mike

Moder, William Saint John - **s., sc.:** F. Mutrux - **f.** (Metrocolor): William A. Fraker - **mo.:** Danford B. Greene - **int.:** Paul Le Mat (Bobby), Dianne Hull (Rose), Tim McIntire (Buford Mizell), Leigh French (Donna Sue Mizell), Noble Willingham (zio Charlie), Martine Bartlett (la madre di Rose), Robert Carradine (Moxey), Erick Hines (Tommy), Mario Gallo (Benny), Tony Gardenas (Rafael), William Dooley (Sam Gold), Dorothy Love (l'impiegata del Motel), David Bond (il droghiere), Eddie Olmos, Tip Fredell, Cliff Emmich - **pe.:** Edward J. Rosen - **p.:** Fouad Said per Cine Artists International - **pa.:** Terry Morse jr. - **o.:** U.S.A., 1975 - **di.:** Sida 77-Stella - **dr.:** 96'.

Amazing Captain Nemo, The (Capitan Nemo missione Atlantide) — **r.:** Alex March - **asr.:** Norman Arthur August - **r. sequenze subacquee:** Paul Stader - **s., sc.:** Norman Katkov, Preston Wood, Robert C. Dennis, William Keys, Mann Rubin, Robert Bloch, Larry Alexander - **f.** (Colore): Lamar Boren - **efs.:** L.B. Abbott, Van Der Veer - **scg.:** Gene Lourie, Duane Alt, Harold Fuhrman - **arr.:** John Anderson - **c.:** Paul Zastupnevich - **mo.:** Bill Brame - **m.:** Richard La Salle - **consulente:** Herman Rush - **acrobazie:** Hubie Kerns jr., Paul Stader, Fred Zendar, George Robotham, John Hayes, Justin DeRosa, Mic Rodgers, Brian Williams, Gary Taraman, Mike Cassidy, James J. Stader - **int.:** José Ferrer (capitan Nemo), Burgess Meredith (professor Waldo Cunningham), Tom Hallick (comandante Tom Franklin), Burr Debenning (tenente Jim Porter), Lynda Day George (Kate), Mel Ferrer (dottor Robert Cook), Richard Angarola (Trog), Horst Buchholz (re Tibor), Warren Stevens (Miller), Med Flory (Tor), Yale Summers (Sirak), Anthony Geary (Bork), Randolph Roberts (I timoniere), David Westberg (membro dell'equipaggio), Peter Jason (II timoniere), Jerry Maren (Cesare), Art Balinger, Steve Powers, Anthony McHugh - **dp.:** Donald C. Klune - **pe.:** Arthur Weiss - **p.:** Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** P.I.C. - **dr.:** 112'.

Amore, piombo e furore/China 9, Liberty 37 — **r.:** Antonio Brandt [Monte Hellmann] - **s.:** Ennio De Concini - **sc.:** E. De Concini, Jerry Harvey, Dong Venturelli, Vicente Escrivá-Soriano - **f.** (Technicolor): Giuseppe Rotunno - **mo.:** Cesare D'Amico - **m.:** Pino Donaggio - **int.:** Fabio Testi (Clayton Dumm), Warren Oates (Matthew), Jenny Agutter (Catherine), Franco Interlenghi (Hank), Sam Peckinpah (Wilbur Olsen), Isabel Mestres, Paco Benlloch, Gianrico Tondinelli, Carlos Bravo, Natalia Kim, Luis Prendes, Romano Puppo, Helga Liné - **p.:** Gianni Bozzacchi e Valerio De Paolis per Compagnia Europea Cinematografica, Roma/Aspa Producciones Cinematográficas, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1978 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 98'.

Amore quotidiano, L' — v. **Donnez-nous notre amour**

Amour aux trousses, L'-Piège pour une garce (Le calde labbra di Emanuelle) — **r.:** Jean-Marie Pallardy - **asr.:** Jean Claude Stromme - **s., sc.:** J.-M. Pallardy - **f.** (Eastmancolor): Jacques Robin - **mo.:** Claude Guerin - **int.:** Michel Lemoine (Francis Baumel), Corinne Marchand (Emanuelle), Willeke Van Annelrooy (Patrick Baumel), Monique Duval (la zia Agnès), Jean Luisi (Paul), Olivier Mathot (Serge), Gilbert Servien - **dp.:** Patrice Dubois - **p.:** André Kobb per Europrodis-Les Films J.M.P. - **o.:** Francia, 1974 - **di:** General - **dr.:** 95'.

[Angelica: l'amore orientale e i suoi vizi proibiti] — **r.:** Joel Vogel - **s., sc.:** Lou Ekland, Stafford Cooper - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Marcel Clementi - **mo.:** Leopold Scannisky - **m.:** Edward C. Berenson - **int.:** Anita Lindstrom, Randi Geisler William Grunnell - **p.:** Sargon - **o.:** Messico, 1974 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Assault on Paradise — v. **Maniac-Ransom**

At Long Last Love (Finalmente arrivò l'amore) — **r.:** Peter Bogdanovich - **asr.:** Mickey McArdle, Jerry Ballew - **s., sc.:** P. Bogdanovich - **f.** (Technicolor, Colore DeLuxe): Laszlo Kovacs - **scg.:** Gene Allen, John Lloyd - **arr.:** Jerry Wunderlich - **c.:** Bobbie Mannix - **mo.:** Douglas Robertson - **m., ca.:** « Which », « Tired of Living

Alone », « You're the Top », « Find Me a Primitive Man », « Friendship », « But in the Morning, No! », « At Long Last Love », « Well Did You Evah? », « From Alpha to Omega », « Let's Misbehave », « It's De-Lovely », « Just One of Those Things », « I Get a Kick Out of You », « Most Gentlemen Don't Like Love », « I Loved Him (But He Didn't Love Me) », « A Picture of Me without You » di Cole Porter - **dm.:** Artie Butler, Lionel Newman - **coordinatore danze:** Albert Lantieri, Rita Abrams - **int.:** Burt Reynolds (Michael Oliver Pritchard III), Cybill Shepherd (Brooke Carter), Madeleine Kahn (Kitty O'Kelly [Kathy Krumm]), Duilio Del Prete (Jonny Spanish [Giovanni Spagnoli]), Eileen Brennan (Elizabeth), John Hillerman (Rodney James), Mildred Natwick (Mabel Pritchard), Elvin Moon (il ragazzo dell'ascensore), M. Emmet Walsh (l'usciere Harold), Burton Gillism (l'uomo all'ippodromo), Albert Lantieri (lo scrittore), Tanis Van Kirk (la maschera del cinema), Ned Wertimer (I uomo al Night-club), Arthur Peterson (George), Barbara Ann Walters (Mildred), Violet Cane (Vi), Roger Price (Alfred, autista di Mabel), Loutz Gage (capitan Craig), Diana Wyatt e Clive Morgan (I coppia al Racquet Club), Patricia O'Neal e Nelson Welch (II coppia al Racquet Club), Morgan Farley (III uomo al Racquet Club), Robert Terry (IV uomo al Racquet Club), Artie Butler (autista di tassi), Gene Lebelle (il pugile), Basil Hoffman (il direttore del teatro), Donald Journeaux (l'uomo in anticamera), Jeffrey Byron e Lloyd Catlett (i fattorini d'albergo), Anna Bogdanovich (commessa), Rita Loewen (II commessa), Antonia Bogdanovich e Alexandra Bogdanovich (le bambine al Lord & Taylor), Kevin O'Neal, Maurice Prince, Christa Lang, William Shephard, Manny Harmon - **dp.:** Mel Dellar - **p.:** Bogdanovich per Copa De Oro-20th Century-Fox Presentation - **pa.:** Frank Marshall - **o.:** U.S.A., 1975 - **di.:** Stefano-Star - **dr.:** 120'.

Attentato al Trans-American Express — v. **Runaway**

Australiano, L' — v. **Shout, The**

Avventurosa fuga, L' — **r.:** Enzo Doria [Ezio Passadore] - **s.:** Ezio Passadore - **sc.:** Maria Teresa Rienzi, Manrico Melchiorre, E. Passadore - **f.** (Panoramica, Colore): Mario Masini - **mo.:** Angelo Curi - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Nathalie Delon (Elisabetta), Philippe Leroy (Massimo), Alessandro Doria (Marco), Flavio Colombaioni (Rocco), Arthur Kennedy (il nonno), Fausta Avelli, Leda Negroni, Fabrizio Forte, Giovanna Petrucci, Attilio Cuccari, Daniela Morelli, Vincenzo Ferro, il cavallo Socrate - **p.:** E. Doria per TRAC (Torino-Roma-Attività Cinematografiche) - **o.:** Italia, 1977 - **di.:** Capitol-Martino - **dr.:** 100'.

Bagarre Express — v. **Course à l'échalote, La**

Bagni del sabato notte, I — v. **Saturday Night at the Baths**

Batanga — v. **Mission Batangas**

Battaglie negli spazi stellari — **r.:** Alfonso Brescia - **s., sc.:** Giacomo Mazzocchi, Massimo Lojacono - **f.** (Vistavision, Telecolor): Silvio Fraschetti - **scq.:** Mimmo Scavia - **mo.:** Carlo Reali - **m.:** Marcello Giombini - **int.:** John Richardson (Mike Layton), Yanti Somer (Diana Greene), Gateano Balestrieri (Vassilov), Nicolas Barthe (Connoly), Walter Maestosi (Irk), Yanti Somer, Gisela Hahn, Malisa Longo, West Buchanan, Massimo Bonetti, Aldo Canti, Omero Capanna, Romeo Costantini, Massimo De Cecco, Daniele Dublino, Giuseppe Fortis, Manfred Freyberger, Marco Gelardini, Enrico Gozzo, Vassili Karis, Raffaele Muraglia, Lucio Rosato, Fabio Roscioli, Detlev Meinert - **p.:** Luigi Alessi per Nais Film - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Cia-Star - **dr.:** 96'.

Bees, lo sciame che uccide - v. **Savage Bees, The**

Bel Ami il mondo delle donne — v. **Femmes vicieuses**

Believe in Me (Jackie la ragazza di Greenwich Village) — **r.:** Stuart Hagmann -

asr.: Terence Donnelly - **s., sc.:** Israel Horovitz - **f.** (Metrocolor): Dick Kratina, Richard C. Brooks - **scg.:** Robert Gundlach - **arr.:** George De Titta - **mo.:** John C. Howard - **m.:** Fred Karlin - **ca.:** F. Karlin, Tylwyth Kymry, cantate da Lou Rawls - **so.:** Jack Jacobsen, Hal Watkins - **int.:** Michael Sarrazin (Remy), Jacqueline Bisset (Pamela), Jon Cypher (Alan), Allen Garfield (Stutter), Kurt Dodenhoff (Matthew), Marcia Jean Kurtz (l'infermiera), Kevin Conway (Clacy), Roger Robinson (Angel), Antonio Fargas (il ragazzo), Milt Kamen (il sorvegliante medico), Susan Doukas (l'infermiera della corsia), Suzannah Nostrand (Sylvia), Ultra Violet (l'ammalata), Dr. William Abruzzi (il conferenziere), Matthew Anton (David Kieser), Elizabeth Brown (la commessa), Tony Capodilupo (Max Trencher), Tom Foral (Michael), Katherine Helmond (un'altra commessa), Tom Lacy (il direttore di magazzino), Barbara Thurston (Margaret), Larry Weber (Dr. Markham), Jan Saint (il sorvegliante dell'obitorio) - **dp.:** Hal Schaffel - **p.:** Irwin Winkler, Robert Chartoff - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Superstar-Cad - **dr.:** 93'.

Bermude: la fossa maledetta — **r.:** Anthony Richmond [Teodoro Ricci] - **r. sequenze subacquee:** Mario Morales - **asr.:** José Gil - **s.:** Fernando Galiana - **sc.:** F. Galiana, Manrico Melchiorre, T. Ricci - **f.** (Colore): Juan Jurado, Blasco Giurato - **scg.:** Mario Molli, Jaime Perez Cubero - **c.:** Francesca Fabbi - **mo.:** Angelo Curi - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Andrés Garcia (Andrés Montoya), Janet Agren (Angelica Montoya), Arthur Kennedy (signor Jackson), Pino Colizzi, Maximo Valverde, Cinzia Monreale, Adriana Falco, Sergio Doria, Oscar Alvarez, Angelo Calligaris, Sergio Sinceri - **dp.:** Claudio Grassetti, Ramon Baillo - **p.:** Nino Segurini, Enzo Doria per Koala Cinematografica, Roma/Amanecer Film, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1978 - **di.:** Capitol-Martino - **dr.:** 95'.

Betsy, The (Betsy) — **r.:** Daniel Petrie - **asr.:** Wolfgang Glattes, Jack Sanders - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Harold Robbins - **sc.:** Walter Bernstein, William Bast - **f.** (Technicolor): Mario Tosi - **scg.:** Herman A. Blumenthal - **arr.:** James Payne, Sal Blydenburgh - **c.:** Dorothy Jeakins - **mo.:** Rita Roland - **m.:** John Barry - **coordinatore acrobazie:** William Couch - **sequenze corse automobilistiche:** Theodore Racing, Hong Kong, Simpson Safety Equipment - **int.:** Laurence Olivier (Loren Hardeman senior, « Numero Uno »), Robert Duvall (Loren Hardeman III), Katharine Ross (Sally Hardeman), Tommy Lee Jones (Angelo Perino), Jane Alexander (Alicia Hardeman), Lesley-Anne Down (Lady Roberta Ayres), Joseph Wiseman (Jake Weinstein), Kathleen Beller (Betsy Hardeman), Edward Herrmann (Dan Weyman), Paul Rudd (Loren Hardeman junior), Roy Poole (John Duncan), Richard Venture (Mark Sampson), Titos Vandis (Angelo Luigi Perino), Clifford David (Joe Warren), Inga Swenson (signora Craddock), Whitney Blake (Elizabeth Hardeman), Carol Williard (Roxanne), Read Morgan (Donald), Charlie Fields (Loren III, bambino), Robert Phalen (un uomo), Nick Czmyr (Bellhop), Norman Palmer, Fred Carney, Maury Cooper, Russell Porter (membri del consiglio), Teri Ralston (l'impiegato d'Hotel), Warney H. Ruhl (la guardia di sicurezza), Patrick J. Monks (il pilota dell'elicottero), William Roerick (il segretario di commercio), William B. Cain (il maggiordomo), Edward C. Higgins (l'autista), Mary Petrie (l'infermiera), H. August Kuehl (l'ospite), Robert Hawkins (l'uomo solitario), Sadie Hawkins (la donna solitaria), Anthony Steere (il conducente dell'auto) - **dp.:** Jack Grossberg, Brian Frankish - **p.:** Robert R. Weston per Harold Robbins International-Allied Artists-Emanuel L. Wolf Presentation - **pa.:** J. Grossberg - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** United Artists - **dr.:** 126'.

Branco, Il — v. **Pack, The**

Bruce Lee Fingers (Il colpo segreto di Bruce Lee) - **r.:** Joseph Kong - **f.:** (Colore) - **int.:** Bruce Lee, Cian Wai Man, Lo Lieh, Han Han, Maw Proiet, Stephen Han, Nora Miao, Fran Pin - **p.:** Spectacular Tranding Company - **o.:** Hong Kong - **di.:** General - **dr.:** 90'.

Buio intorno a Monica, Il — v. **Muerte ronda a Monica, La**

Cage, La (La trappola) — **r.:** Pierre Granier-Deferre - **asr.:** Françoise Lehérissey -

s.: basato sul romanzo « La mort d'une baleine » di Jack Jacquine - **sc.**: P. Granier-Deferre - **d.**: Pascal Jardin - **f.** (Eastmancolor): Walter Wottitz - **scg.**: Jacques Saulnier - **mo.**: Jean Ravel - **m.**: Philippe Sarde - **so.**: Jean Labussière - **int.**: Ingrid Thulin (Hélène), Lino Ventura (Julien), William Sabatier (l'amico), Dominique Zardi, Sophie San, Jean Turlier - **dp.**: Ralph Baum - **pe.**: Charles Gérard - **p.**: Raymond Danon per Lira Films-U.G.C.-Parma Films - **o.**: Francia, 1975 - **di.**: C.I.D.I.F. - **dr.**: 90'.

Calde labbra di Emanuelle, Le — **Amour aux trousses, L'**

Caldo e il nudo, Il — v. **Quand les filles se déchainent**

Capitan Nemo missione Atlantide — v. **Amazing Captain Nemo, The**

Car, The (La macchina nera) — **r.**: Elliot Silverstein - **asr.**: Gary Daigler, Robert Latham Brown - **s.**: Dennis Shryack, Michael Butler - **sc.**: D. Shryack, M. Butler, Lane Slater - **f.** (Panavision, Technicolor): Gerald Hirschfeld - **efs.**: Albert Whitlock - **scg.**: Lloyd S. Papez - **arr.**: John McCarthy - **mo.**: Michael McCroskey - **m.**: Leonard Rosenman - **coordinatore acrobazie:** Everett Creach - **pilota della macchina:** Rock Walker - **acrobati:** A.J. Bakunas, George Phillips, Eddy Mulder - **int.**: James Brolin (Wade Parent), Kathleen Lloyd (Lauren), John Marley (Everett Peck), R.G. Armstrong (Amos), John Rubinstein (John Morris), Elizabeth Thompson (Margie), Roy Jenson (Ray Mott), Kim Richards (Lynn Marie), Kyle Richard (Debbie), Kate Murtagh (signorina McDonald), Robert Phillips (Metcalf), Doris Dowling (Bertha), Henry O'Brien (Chas), Eddie Little Sky (Denson), Lee McLaughlin (Marvin Fats), Margaret Willey (la donna Navajo), Read Morgan (MacGruder), Ernie Orsatti (Dalton), Joshua Davis (Jimmy), Geraldine Keams (Donna), Hank Hamilton (Al Ashberry), John Moio (Parker), Melody Thomas (Suzie Pullbrook), Bob Woodlock (Pete Keil), James Rawley (Thompson), Louis Welch (Berry), Bryan O'Byrne (Wally), Don Keefer (Dr. Pullbrook), Steve Gravers (signor Mackey), Tony Brande (Joe), Ronny Cox (Luke Johson) - **dp.**: Frank Arrigo - **pe.**: Peter Saphier - **p.**: Marvin Birdt, E. Silverstein per Universal Pictures - **o.**: U.S.A., 1977 - **di.**: C.I.C. - **dr.**: 100'.

Carrel agente pericoloso — v. **Deadly Hero**

Caso del dottor Gailland, Il — v. **Docteur Françoise Gailland**

Cheerleaders, The (La pornopalla-Sexball) — **r.**: Paul Glickler - **asr:** Robert Boogs - **s.**: P. Glicker, Tad Richards, Richard Lerner - **sc.**: P. Glicker, T. Richards, Ace Baandige - **f.** (Technicolor, Eastmancolor): Richard Lerner - **scg.**: Jackson Da Govia - **arr.**: Joseph Costantin - **c.**: Ann Polland - **mo.**: P. Glicker, R. Lerner, Joseph Ancore, Larry Goldman - **m.**: David Herman, eseguita da The Honey Boys - **ca.**: « I Like What You're Doing to Me » di Eddie O'Loughlin e D. Herman - **allenatore delle Cheer Leader:** Ginger Johnson - **massaggiatore:** Stephen Kenik - **int.:** Stephanie Fondue (Jeannie Davis), Denise Dillaway (Claudia), Jovita Bush (Bonnie), Sandy Evans (Susie), Kim Stanton (Patty), Brandy Woods (Debbie), Richard Meatwhistle (Jon), John Jacobs (Norm), Raoul Hoffnung (Ray Novi), Patrick Wright (l'allenatore Pat Gannon), Terri Teague (Isabel Fields), Jack Jonas (Dady), Jay Lindner (Mom), Charles Goldman (Sal), John Bracci (Vinnie), Evett Wilber (l'autista dell'autobus), Burce Janger (il fratello di Jeannie), Joe Dicoskey (l'annunciatore radiofonico), Howdy Cowby (l'annunciatore della televisione), Bill Lehrke, P.J. Karparti - **dp.**: Kent Gibson - **p.**: P. Glicker, R. Lerner per Cheerleaders Company - **pa.**: Robert Boggs - **o.**: U.S.A., 1972 - **di.**: Superstar-Cad - **dr.**: 92'.

Chica del Molino Rojo, La (Una partita a tre) — **r.**: Eugenio Martín - **s., sc.:** Santiago Moncada - **f.** (Techniscope, Technicolor): Fernando Arribas - **scg.**: Gil Parrondo - **mo.**: José Antonio Rojo - **m.**: Gregorio García Segura - **int.**: Marisol (Maria), Mel Ferrer (Harvey), Renaud Verley (Larry Elliot), Manuel de Blas, Silvia Tortosa, Mirta Miller, Barbara Rey, Nené Morales, Norma Kastel, Eduardo

Calvo, Sofia Casares, Kety de la Camara - **p.:** José Frade - **o.:** Spagna, 1973 - **di.:** C.I.D.I.F.-Cad - **dr.:** 89'.

China 9, Liberty 37 — v. **Amore, piombo e furore.**

Cinderella (Cinderella nel regno del sesso) — **r.:** Michael Pataki - **o.:** U.S.A., 1976 - **di.:** Koala-Star.

V. altri dati in « Bianco e Nero » (Avoriaz '78) 1978, n. 3, p. 110.

Cinderella nel regno del sesso — v. **Cinderella**

Cochecito, El (El Cochecito) — **r.:** Marco Ferreri - **ar.:** Luis Enciso - **s.:** basato sul racconto omonimo di Rafael Azcona - **sc.:** M. Ferreri, R. Azcona - **f.** (Bianco e Nero): Juan Julio Baena - **scg.:** Enrique Alarcon - **mo.:** Pedro del Rey - **m.:** Miquel Asins Arbo, M. Ferreri - **int.:** José Isbert (Don Anselmo), Pedro Porcel (Carlos), Maria Luisa Ponte (Matilde), José A. « Lepe » (Don Lucas), J. Luis Lopez (Alvarito), Antonio Riquelme (il medico), Antonio Gavilan, Angel Alvarez, Maria Jesus Lampreabe - **dp.:** Gustavo Quintana - **p.:** Pedro Portabella per Film '59 - **o.:** Spagna, 1959 - **di.:** Regionale - **dr.:** 86'.

V. giudizio di Guido Cincotti (Venezia '60) in « Bianco e Nero », 1960, nn. 8/9, p. 52.

Colline hanno gli occhi, Le — v. **Hills Have Eyes, The**

Colpo segreto di Bruce Lee, Il — v. **Bruce Lee Fingers**

Coma (Coma profondo) — **r.:** Michael Crichton - **asr.:** William McGarry, Ron Grow, Alan Brimfield, Phil Morini - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Robin Cook - **sc.:** M. Crichton - **f.** (Metrocolor): Victor J. Kemper - **f. sequenze Istituto Jefferson:** Gerald Hirschfeld - **coordinatore video:** Brent Sellstrom - **scg.:** Albert Brenner - **arr.:** Rick Simpson - **c.:** Eddie Marks, Yvonne Kubis - **mo.:** David Bretherton - **m.:** Jerry Goldsmith - **consiglieri:** Chris Hutson, Cydney Michaelson - **int.:** Genevieve Bujold (Dr. Susan Wheeler), Michael Douglas (Dr. Mark Bellows), Elizabeth Ashley (signora Emerson), Rip Torn (Dr. George), Richard Widmark (Dr. George A. Harris), Lois Chiles (Nancy Greenly), Harry Rhodes (Dr. Morelind), Gary Barton (il tecnico del computer), Frank Downing (Kelly), Richard Doyle (Jim), Alan Haufrect (Dr. Marcus), Lance Le Gault (Vince), Michael MacRae (il medico capo), Tom Selleck (Sean Murphy), Charles Siebert (Dr. Goodman), William Wintersole (un tecnico), Ernest Anderson (I medico), Harry Basch (II medico), Maury Cooper (III medico), Joni Palmer (istruttore di danza), Joanna Kerns (Diane), Kay Cole (Sally), Dr. Tom Borut (Dr. Cowans), Dr. Philip G. Brooks (Dr. Richards), Benny Rubin (signor Schwartz), David Hollander (Jimmy), Dick Balduzzi (I sorvegliante), Gary Bisig (II sorvegliante), Kurt Andon (I poliziotto), Wyatt Johnson (II poliziotto), John Widlock (Norman), Duane Tucker (I uomo sotto la doccia), Del Hinkley (II uomo sotto la doccia), Mike Lally Sr. (l'uomo del servizio di sicurezza), Paul Ryan (II tecnico), Michael Mann (II tecnico), Sarina C. Grant (la donna sul montacarichi), David McKnight (l'uomo sul montacarichi), Dr. Gerald Benston (l'anestesista), Joe Bratcher, Martin Speer, Roger Newmann e Paul Davidson (ghirurghi interni), Betty McGuire, Amentha Dymally, Lois Walden, Sharron Frame, Sue Bugden e Susie Luner (le infermiere), Robert Burton e Ed Harris (patologi interni) - **dp.:** Phil Rawlins, John James - **p.:** Martin Erlichman per M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 120'.

Coma profondo — v. **Coma**

Compagne nude — **r.:** Bruno Pischiutta - **s., sc.:** B. Pischiutta, Maria E. Corona - **f.** (Colore): Mambo - **m.:** A. Abbatista, S. Laudicino, S. Macchierella, F. Puccio - **int.:** Irma Olivero, Helga Blümen, Fred Ballantines, Luca Ruju, Susanna Salmaso, Marianne Bourbakj, Raffaella Boriero, Piero Calvesi, Patrizio Capasso, Fran-

cesco Cocozza, Nadia Martini - **p.**: Collettivo Italiano Attività Cinematografiche - **o.**: Italia, 1977 - **di.**: General - **dr.**: 77'.

Concerto con delitto — v. **Etude in Black**

Confessioni proibite di una monaca adolescente — v. **Liebesbriefe einer Portugiesischen Nonne, Der**

Coppie erotiche — v. **Porno Baby**

Course à l'échalote (Bagarre Express) — **r.**: Claude Zidi - **s., sc.**: C. Zidi, Michel Fabre, Jean-Luc Voulfow - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Henri Decaë - **scg.**: Michel de Broin, Henri Sonois - **cor.**: Maryse Delanoy - **mo.**: Robert e Monique Isnardon - **m.**: Vladimir Cosma - **int.**: Pierre Richard (Pierre Vidal), Jane Birkin (Janet), Michel Aumont (il commissario Brunet), Amadeus August (Gunther), Henri Deus (Mike), Claude Dauphin (de Rovère), Luis Rego (Franz), Catherine Allégret (Nicole), Jean Martin, André Bezu, Paul Cambo, Marc Doelnitz e la troupe dell'Alcazar - **p.**: Films Christian Fechner-Renn Productions, Parigi/Hermes Synchro, Berlino - **o.**: Francia-Germania Occ., 1975 - **di.**: Delta-Cad - **dr.**: 115'.

Crazy Horse — v. **Crazy Horse de Paris**

Crazy Horse de Paris (Crazy Horse) — **r., s., sc.**: Alain Bernardin - **f.** (Eastmancolor): Roland Pontoizeau - **cor.**: A. Bernardin, Victor Upshaw - **mo.**: Yvonne Martin - **m.**: Jacques Morali - **consulente tecnico:** Michel Bernheim - **int.**: A. Bernardin (se stesso), John Lennox (Johnny), Jorge Carl, Milo e Roger, Lova Moor, Rosa Fumetto, Trucula Bonbon, Sofia Palladium, Goody Pentagone, Polly Underground, Kiki Zanzibar, Prima Simphony, Senor Wences, Moony Trafalgar, Norma Piccadilly, Lily Paramount, Eva de Bratislava, Galia Paderewska, Greta Fahrenheit, Lussa Matchbox, Vanila Moleskine, Lorda Calumet, Miko Miku, Supra Galaxy - **dp.**: René Marjac - **p.**: Crazy Horse Productions - **o.**: Francia, 1977 - **di.**: Film 2-Medusa - **dr.**: 87'.

Deadly Hero (Carrel agente pericoloso) — **r.**: Ivan Nagy - **asr.**: Jack Baran - **s.**: Jeff Young, David Saunders - **sc.**: Don Peterson - **f.** (Colore): Andrzej Bartkowiak - **scg.**: Alan Herman - **mo.**: Susan Steinberg - **m.**: Bard Fiedel, Tommy Mandel - **int.**: Don Murray (Eddy Carrel), Diahn Williams (Sally Devereaux), James Earl Jones (Rabbit), Lilia Skala (signora Broderick), George S. Irving (Reilly), Treat Williams (Billing), Charles Siebert (Baker), Hank (Buckley), Dick A. Williams (D.A. Winston), Mel Berger (Arco), Virginia Sandifur (Ellie), Ronald Weyand (capitano Stark), Conchita Ferrell - **p.**: Thomas J. McGrath per Avco Embassy Pictures - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: Misiano-77 Cinematografica - **dr.**: 100'.

Demonio dalla faccia d'angelo — v. **Full Circle**

Devil's Widow, The ovvero **Tam Lin** (Sapore di donna) — **r.**: Roddy McDowall - **asr.**: Kip Gowans - **s.**: basato sul romanzo « The Ballad of Tam Lin » di Robert Burns - **sc.**: William Spier - **f.** (Panavision, Technicolor): Willy Williams - **scg.**: John Graysmark - **c.**: Beatrice Dawson - **mo.**: John Victor Smith - **m., dm.**: Stanley Myers - **ca.**: « The Ballad of Tam Lin » di The Pentangle, cantata dagli autori; « Sun in My Eyes » di Salena Jones e W. Spier, cantata da S. Jones - **int.**: Ava Gardner (signora Michaela Cazaret), Ian McShane (Tom Lynn), Richard Wattis (Elroy), Cyril Cusack (Julian Ainsley), Stephanie Beacham (Janet Ainsley), David Whitman (Oliver), Fabia Drake (signorina Gibson), Sinead Cusack (Rose), Joanna Lumley (Georgia), Jenny Hanley (Caroline), Madeline Smith (Sue), Bruce Robinson (Alan), Pamela Farbrother (Vanna), Rosemary Blake (Kate), Michael Bills (Michael), Peter Henwood (Guy), Heywood Morse (Andy), Julian Barnes (Terry), Oliver Norman (Peter), Virginia Tingwell (Lottie) - **dp.**: Colin Brewer - **pe.**: Henry T. Weinstein, Anthony B. Unger - **p.**: Alan Ladd jr., Stanley Mann per Winkast-Jerry Gershwin-

Elliott Kastner Picture - **pa.**: Dennis Holt - **o.**: Gran Bretagna, 1971 - **di.**: I.N.D.I.E.F. - **dr.**: 103'.

Diable probablement, Le (Il diavolo probabilmente...) — **r.**: Robert Bresson - **o.**: Francia, 1977 - **di.**: Italnoleggio Cinematografico.

V. giudizio di Sandro Casazza (Berlino '77) in « Bianco e Nero », 1977, n. 4, p. 60 e altri dati a p. 72.

Diavolo probabilmente..., Il — v. **Diable probablement, Le**

Distanza zero — v. **Point de mire, Le**

Docteur Françoise Gailland (Il caso del dottor Gailland) — **r.**: Jean Louis Bertucelli - **s.**: basato sul romanzo « Un cri » di Noëlle Loriot - **sc.**: J.L. Bertucelli, André G. Brunelin - **f.** (Eastmancolor, Technospes): Claude Renoir - **scg.**: Gérard Dubois - **mo.**: François Ceppi - **m.**: Catherine Lara - **int.**: Annie Girardot (Françoise Gailland), Jean Pierre Cassel (Daniel Letessier), François Périer (Gérard Gailland), Isabelle Huppert (Elisabeth Gailland), William Coryn (Julien Gailland), Suzanne Flon (Geneviève Liénard), Anouk Ferjac (Fabienne Cristelle), Michel Subor (Régis Chabret), Josephine Chaplin (Hélène Varèse), André Falcon (Jean Rimevale, il capo), Jacqueline Doyen (Raymonde), Margo Lion (la madre di Françoise), Jacques Richard (il dott. Lesoux), Fanny Gaillard, Yvonne Dany - **p.**: Action Films-Filmedis-S.F.P. - **o.**: Francia, 1975 - **di.**: Delta - **dr.**: 100'.

Docteur Justice (Dottor Justice) — **r.**: Christian-Jaque - **asr.**: Denise Morlot, Michel Jouille - **s.**: basato sui fumetti di Jean Ollivier e Raphaël Marcello - **sc.**: J. Ollivier, R. Marcello, Jacques Robert, Christian-Jaque - **f.** (Eastmancolor): Michel Kleber - **mo.**: Nicole Gauduchon, Jean-François Gallaud - **m.**: Pierre Porte - **ca.**: « On finit toujours par se rejoindre », cantata da Sabenne Varoux - **int.**: John Philip Law (dottor Justice), Gert Froebe (Max, il reggente), Nathalie Delon (Karine), Roger Paschy (Wang), Hugo Blanco, Eduardo Fajardo, Gilles Béhat, Henri Marteau, Lionel Vitrant, Paul Naschy, Christian Maillet, C.K. Wang, Jack Trelin - **p.**: Michel Ardan per Productions Belles Rives - **o.**: Francia, 1975 - **di.**: Regionale - **dr.**: 105'.

Dogs (Dogs-Questo cane uccide!) — **r.**: Burt Brinckerhoff - **asr.**: Flora Gordon, John Slosser - **s., sc.**: O'Brian Tomalin - **c.**: Frances Dennis - **mo.**: John Wright - **m.**: Alan Oldfield - **ammaestratori cani**: Carl Spitz, Cindy James, Fred Dean - **int.**: David McCallum (Harlan Thompson), George Wyner (Michael Fitzgerald), Eric Server (Jimmy), Sandra McCabe (Caroline), Sterling Swanson (Dr. Morton Koppelman), Holly Harris (signora Koppelman), Fred Hice (Dick Huber), Lance Hool (Robbie Pulaski), Jim Stathis (Robert Johnson), Debbie Davis (Marilyn Holly), Barry Greenberg (Howard Kaplan), Linda Gray (Engle), Dean Santoro (prof. Aintry), Larry Darnell (Larry Ludecke), Elizabeth Kerr (signora McDougal), Cathy Austin (Annie Watson), Michael Davis (Nichols), Russ Greive (Homer), Frank Paolasso (Carl), R.A. Rondell (un motociclista) - **dp.**: Flora Gordon - **pe.**: Michael Leone, Jeff Sinclair - **p.**: Allan F. Bodoh, Bruce Cohn per Mar Vista-Quinta Film Partners-Bruce Cohn Productions - **pa.**: Mitchell Cannold, Joel Tator - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: Reak - **dr.**: 95'.

Dogs-Questo cane uccide! — v. **Dogs**

Domani vinco anch'io — v. **One on One**

Donna con tanto amore, Una — v. **Vraie nature de Bernadette, La**

Donna due passioni, Una — v. **Parte du feu, La**

Donna sposata cerca giovane superdotato — v.: **Femme cherche jeune homme seul**

Donna tutta sola, Una — v. **Unmarried Woman, An**

Donna... una moglie..., Una — v. **Femme de Jean, La**

Donnez-nous notre amour quotidien/L'amore quotidiano — **r.:** Claude Pierson - **s., sc.:** Huguette Boisvert - **f.** (Eastmancolor): Jean-Jacques Tarbes - **mo.:** Daniele Alabiso - **m.:** Luis Enriquez Bacalov - **int.:** Paola Senatore (Beatrice), Lucretia Love (Eleanor), Mauro Parenti (Mark), Jacques Buron (Bill), Yves Arcanel, Jean-Michel Dhermay, Marie-France Broquet, Maurice Mirowski - **dp.:** Andrea Fantasia - **p.:** C. Pierson per Pierson Productions, Parigi/I.C.A.R., Roma/Citel, Montreal - **o.:** Francia-Italia-Canada, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 84'.

Doppio colpo — v. **Maniac-Random**

Dottor Justice — v. **Docteur Justice**

Emanuelle e gli ultimi cannibali — **r.:** Joe D'Amato [Aristide Massaccesi] - **asr.:** Donatella Donati - **s.:** A. Massaccesi - **sc.:** Romano Scandariato, A. Massaccesi - **f.** (Telecolor): A. Massaccesi - **scg.:** Carlo Ferri - **c.:** Silvana Scandariato - **mo.:** Alberto Moriani - **m.:** Nico Fidenco - **dm.:** G. Dell'Orso - **ca.:** «Make Love on the Wing» di N. Fidenco, cantata da Ulla Linder - **int.:** Laura Gemser (Emanuelle), Gabriele Tinti (Mark), Susan Scott [Nieves Navarro], Donald O'Brien, Percy Hogan, Monica Zanchi, Annamaria Clementi, Geoffrey Copplestone, Dirce Funari, Pierluigi Cervetti Vale, Bona Bono, Maria Gabriella Mezzetti, Massimo Ciprari, Giuseppe Auci - **dp.:** Fabrizio De Angelis - **p.:** Gianfranco Couyoumdjian per Fulvia Cinematografica-Gico Cinematografica-Flora Film - **o.:** Italia, 1977 - **di.:** Flora Film - **dr.:** 85'.

Emanuelle e le pornonotti — **r.:** Jimmy Metheus [Bruno Mattei] - **s., sc.:** B. Mattei - **f.** (Colore): Enrico Biribicchi - **mo.:** Vincent Jones - **m.:** Joe Dynamo - **int.:** Laura Gemser - **p.:** Sorgente Cinematografica - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Stefano Film (reg.) - **dr.:** 82'.

Empire of the Ants (L'impero delle termiti giganti) — **r.:** Bert I. Gordon - **asr.:** David McGiffert, Mel Efros, James Quinn - **s.:** B. I. Gordon, basato su un racconto di H. G. Wells - **sc.:** Jack Turley - **f.** (Movielab): Reginald Morris - **scg.:** Charles Rosen - **arr.:** Anthony C. Montenaro - **mo.:** Michael Luciano - **m.:** Dana Kaproff - **so.:** Glenn Mabson, Ryder Sound - **consulente termiti:** Dr. Charles L. Hogue - **coordinatore termiti:** Warren Estes - **modelli in miniatura:** Erik von Buelow - **voce:** Marvin Miller - **int.:** Joan Collins (Marilyn Fryser), Robert Lansing (Dan Stokely), John David Carson (Joe Morrison), Albert Salmi (lo sceriffo Art Kincade), Jacqueline Scott (Margaret Ellis), Pamela Shoop (Coreen Bradford), Robert Pine (Larry Graham), Edward Power (Charlie Pearson), Brooke Palance (Christine Graham), Tom Fadden (Sam Russell), Irene Tedrow (Velma Thompson), Harry Holcombe (Harry Thompson), Jack Kosslyn (Thomas Lawson), Ilse Earl (Mary Lawson), Janie Gavin (Ginny), Norman Franklin (Anson Parker), Florence McGee (Phoebe Russell), Jim Wheelus, Mike Armstrong, Tom Ford, Charles Red, Hank Hooker, Hugh M. Kooker - **dp.:** Neil A. Machlis - **pe.:** Samuel Z. Arkoff - **p.:** B.I. Gordon per Cinema 77-American International Pictures - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** Herald-Drai - **dr.:** 100'.

Enigma rosso — **r.:** Alberto Negrin - **asr.:** Marcello Tagliaferri, Andrés Vich - **s.:** D. Miguel De Echarri y Gamundi - **sc.:** Marcello Coscia, Franco Ferrini, Massimo Dallamano, Alberto Negrin, Stefano Ubezio, Peter Berling - **f.** (Telecolor): Carlo Carlini, Eduardo Noe - **arr.:** Santiago Ontanom - **c.:** Juan Chamizo - **mo.:** Paolo Boccio - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Fabio Testi (il commissario Di Salvo), Christine Kaufmann, Ivan Desny, John Taylor, Fausta Avelli, Brigitte Wagner, Bruno Alessandro, Caroline Ohrner, Silvia Aguilar, Taida Urrozola - **dp.:** Diego Sempere - **p.:** Antonio Mazza per Daimo Cinematografica, Roma/CIPI Cinematografica, Madrid/CCC Film, Berlino Ovest - **o.:** Italia-Spagna-Germania Occ., 1978 - **di.:** I.I.F. - **dr.:** 85'.

Er war besonders wertvoll für die Damen-Ein echter Hausfrauenfreund (il marito erotico) — **r.**: Kurt Nachmann - **s.**: basato sul romanzo « Der Prostitut » di Ilja von Anutrof [Nanni de Lolli] - **sc.**: K. Nachmann - **f.** (Telecolor): Klaus Werner - **m.**: Sonoton - **int.**: Peter Hamm (Alfio Capone), Margaret Rose Keil, Gisela Kraus, Eva Ljuba Welitsch, Hasso Preiss, Elfriede Gerstl, Michaela Roos - **p.**: CTV 72 - **o.**: Germania Occ., 1975 - **di.**: Herald - **dr.**: 90'.

Etude in Black (Concerto con delitto) — **r.**: Nicholas Colasanto, Dean Hargrove - **s.**: basato su un racconto di William Levinson e William Link - **sc.**: Steve Bochco - **f.** (Technicolor): Harry Wolf - **m.**: Henry Mancini - **int.**: Peter Falk (ten. Colombo), John Cassavetes (Ale Benedict), Blythe Danner (Janice), Myrna Loy (signora Fielding), Anjanette Comer (Jennifer Welles), James Olson (Paul) - **p.**: Dean Hargrove per Universal City Studios - **o.**: U.S.A., 1972 - **di.**: P.A.C. - **dr.**: 96'.

[Eviration-Bramosia dei sensi] - **r.**: Igor Borywski - **f.** (Colore): Alex Philips jr. - **m.**: Marcello Gigante - **int.**: Helen Rampling, Erika Bolkan, Sylvia Ross, Stanley Bolsan, Richard Berger, Robert Heston - **p.**: M.P. Films - **o.**: Messico, 1976 - **di.**: Luxor Orange - **dr.**: 95'.

[Explosion-Conflagration] — **r.**: Katsumune Ishida - **s., sc.**: Kuji Tanaka - **f.** (Colore): Tetsuro Kaburaji - **mo.**: Naburo Ogawa - **m.**: Rokuro Nishigaki - **int.**: Tetsuro Tamba, Ken Sanders, Willie Dorsay, Hirosi Fujika, Kei Sato, Kay Amoah - **p.**: Toho Int. Co. Tokyo - **o.**: Giappone, 1976 - **di.**: Regionale - **dr.**: 90'.

Femme cherche jeune homme seul (Donna sposata cerca giovane superdotato) — **r., s., sc.**: Juan Xiol Marchal - **f.** (Eastmancolor): Michel Rocca - **scg.**: André Rogue - **mo.**: Aig Nicolao - **m.**: Joe Gracy, Michel Page - **int.**: Lynn Anderson (Line), Raymond Pons (André), Olivier Mathot (il marito Pierre), Robert Brunnel, Angel Aranda, Monique Foscolos, Jean Michel Salano, Clarisse, Mattel Carbonnel, Franck Jaroque - **p.**: Eurcine - **o.**: Francia-Belgio, 1973 - **di.**: Reak - **dr.**: 100'.

Femme de Jean, La (Una donna... una moglie...) — **r., s., sc.**: Yannick Bellon - **f.** (Eastmancolor): Georges Barsky, Pierre William Glenn - **mo.**: Jeanne Sée - **m.**: Georges Delerue - **so.**: Roger Letellier, Henri Roux - **int.**: France Lambiotte (Nadine), Claude Rich (Jean), Hippolyte (Remi), James Mitchell (David), Tatiana Moukhine, Regine Mazella - **p.**: Films de l'Equinoxe - **o.**: Francia, 1974 - **di.**: Regionale - **dr.**: 95'.

Femme fatale, Une/Opfer der Leidenschaft (Femminilità - « Due uomini una donna ») — **r.**: Jacques Doniol-Valcroze - **s.**: basato sul romanzo « The Siren Song » di David Beaty - **sc.**: J. Doniol-Valcroze - **f.** (Colore): Charly Steinberger - **scg.**: Rolf Zehetbauer - **mo.**: Nicole Berckmans - **m.**: Marc Moulin - **int.**: Anicée Alvina (Annie Korber), Heinz Bennet (Moritz Korber), Jacques Weber (Philippe Mathelin), Tilly Breittenbach (madame Hoffmann, la governante), Gabriella Dossi (Elizabeth Korber), Manfred Heidmann (Alex Karrut), F. Bronnen (Alice Karrut), C. Apoteloz (il presidente), C. Cortis (mister Blackwell) - **dp.**: Henri Sokal - **p.**: Baravia Atelier, Monaco/ Films de la Seine, Parigi - **pa.**: Saul Cooper - **o.**: Francia-Germania Occ., 1974 - **di.**: Orange - **dr.**: 100'.

Femme fidèle, Une (Una femmina infedele) — **r.**: Roger Vadim - **s., sc.**: R. Vadim, Daniel Boulanger - **f.** (Panoramica, Colore): Claude Renoir - **scg.**: Jean André - **c.**: Rosine Delamare - **mo.**: Victoria Spiri-Mercanton - **m.**: Mort Shuman, Pierre Porte - **int.**: Sylvia Kristel (Mathilde Leroy), John Finch (Charles), Nathalie Delon (Flora de Saint Gilles), Gisèle Casadesus (marchesa Lapalmmes), Marie Lebée (Isabelle de Volnay), Jacques Berthier (M. Leroy), Jean Mermet (padre Anselme), Anne-Marie Descott (duchessa de Volnay) Katy Amaizo (Pauline), Serge Marquand (Samson), Edouard Niermans (Carral), Annie Braconnier (Victoire), Jean-Pierre Hazy (il sergente), Tom Emrod (Tanguy) - **dp.**: Jean-Philippe Mérand - **pe.**: Raymond Eger, Francis Cosne - **p.**: Film EGE-Paradox Production-France Films - **o.**: Francia, 1976 - **di.**: Regionale-Misiano - **dr.**: 95'.

Femmes vicieuses — Ma femme vous plait... j'adore la vôtre (Bel Ami il mondo delle donne) — **r.**: Georges Cachoux - **asr.**: Michel Champetier, Pascal Judelewicz - **s., sc.**: G. Cachoux - **f.** (Eastmancolor): Marc Fossard, Jean-Jacques Renon - **scg.**: Théo Meurisse - **mo.**: Michel Lewin - **m.**: Romulad, Humbert Ibach - **int.**: Jean-Claude Bercq (Philippe Lantier), Nathalie Nort, Michel David, Anne Michael, Isabella Desprey, Geneviève Corado, Joël Aubin de Malicorne, Dominique Delpierre, Christian Cheuvreuse, Yan Brian, Françoise Aubin - **dp.**: Gérard Clement - **p.**: Jean Luret per Films du Berry - **pa.**: Hugo Benedek - **o.**: Francia, 1975 - **di.**: C.R.C. - **dr.**: 81'.

Femmina infedele, Una — v. **Femme fidèle, Une**

Femminilità — « Due uomini una donna » — v. **Femme fatale, Une**

Figlia per il diavolo, Una — v. **To the Devil a Daughter**

Finalmente arrivò l'amore — v. **At Long Last Love**

Formula 1 febbre della velocità — r.: Mario Morra - **s.**: Pietro Rizzo, Oscar Orefici - **sc.**: P. Rizzo, O. Orefici, M. Morra - **f.** (Technospes): Danilo Desideri, Ennio Guarnieri - **mo.**: M. Morra - **m.**: Guido e Maurizio De Angelis - **int.**: Sydne Rome (l'intervistatrice), Mario Andretti, Niki Lauda, Carlos Reutmann, James Hunt, Emerson Fittipaldi, Ronnie Peterson, Jody Shechter, Brambilla, Patrese, Munari, Laffite - **p.**: Alessandro Fracassi per Racing Pictures - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Impegno Cinematografico-Reak - **dr.**: 102'.

For the Love of Benji (Per amore di Beniamino) — **r.**: Joe Camp - **asr.**: Tony Alatis, Stavros Kaplanidis, Freddy Vianellis, Mark Johnson - **s.**: Ben Vaughn, J. Camp - **sc.**: J. Camp - **f.** (Colore): Don Reddy - **scg.**: Harland Wright, Jack Bennett - **mo.**: Leon Seith - **m.**: Euel Bo - **int.**: Patsy Garrett (Mary), Cynthia Smith (Cindy), Allen Fiuzat (Paul), Ed Nelson (Chandler Dietrich), Art Vasil (Stelios), Peter Bowles (Ronald), Bridget Armstrong (Elizabeth), Mihalis Lambrinos, il cane Higgins - **p.**: B. Vaughn per Mulberry Square Production - **pa.**: A.Z. Smith, Ed. Wanston - **o.**: U.S.A., 1977 - **di.**: P.A.C. - **dr.**: 90'.

Full Circle (Demonio dalla faccia d'angelo) — **r.**: Richard Loncraine - **o.**: Gran Bretagna-Canada, 1976 - **di.**: Titanus.
V. giudizio di Leonardo Autera in « Bianco e Nero » (S. Sebastiano '77), 1977, nn. 5/6, p. 177 e altri dati 1978, n. 3 (Avoriaz '78) p. 111.

Fünfte Gebot, Das/L'alba dei falsi dei — r.: Duccio Tessari - **s.**: Michael Lentz - **sc.**: M. Lentz, D. Tessari - **f.** (Telecolor): Jost Vacano - **mo.**: Eugenio Alabiso - **m.**: Armando Trovajoli - **int.**: Helmut Berger (Bernie Redder), Peter Hooten (Leo Redder), Umberto Orsini (Sturmführer Hannacker), Lorella De Luca (Thea Redder), Kurt Zips (Atsche), Udo Kier (Peter Dummel), Heinrich Giskes (Linnemann), Evelyn Kraft (Wilma), Wolf Lindner (zio Hans), Rudolf Cornelius, Michael Enk, Wolfgang Kählert - **p.**: Oase Filmproduktionsgesellschaft mbH & Co. Medien KG, Essen-ZDF, Magonza/S. Alabiso - **o.**: Germania Occ.-Italia, 1978 - **di.**: I.I.F.-Medusa Distribuzione - **dr.**: 115'.

Gabbiani volano basso, I — r.: George Warner [Giorgio Cristallini] - **s.**: Odoardo Fiory - **sc.**: O. Fiory, G. Cristallini - **f.** (Eastmancolor, Technicolor): Gino Santini - **scg.**: Antonio Visone - **mo.**: Carlo Reali - **m.**: Roberto Pregadio - **int.**: Nathalie Delon (Isabelle Michereau), Maurizio Merli (Jeff Jacobson [Albert Morgan]), Mel Ferrer (Roberto Micheli), Dagmar Lassander, Orlando Urdaneta, Andrea Esterhazy, Red Martin, Franco Garofalo, Mimmo Maggio, Leo Stamp - **p.**: Società Cooperativa Zeta Film - **o.**: Italia, 1977 - **di.**: Cia-Star - **dr.**: 100'.

Game of Death (L'ultimo combattimento di Chen) — **r.**: Robert Clouse - **asr.**: Mike Gowans, Bryan Levinge, Sam Yip - **s., sc.**: Jan Spears - **f.** (Panavision, Technicolor): Godfrey A. Godar - **scg.**: Catherine Chang - **c.**: Sherry Chen - **mo.**:

Alan Pattillo - **m., dm.:** John Barry - **ca.:** « Will This Be the Song I'll Be Singing Tomorrow » di J. Barry, eseguita da Coleen Camp - **coordinatore acrobazie:** Sammo, Stunts Unlimited - **r. arti marziali:** Hung Kim Po - **int.:** Bruce Lee/Kim Tai Jong (Billy Lo), Gig Young (Jim Marshall), Dean Jagger (Dr. Land), Hugh O'Brian (Steiner), Robert Wall (Carl Miller), Colleen Camp (Ann Morris), Mel Novak (Stick), Kareem Abdul-Jabbar (Hakim), Danny Inosanto (Pasqual), Billy McGill (John), Hung Kim Po (Lo Chen), Roy Chaio (Henry Lo), Tony Leung (David), Jim James (il chirurgo), Russell Cawthorne (il medico), David Hu (il negoziante cinese), Peter Gee (l'altro negoziante cinese), Don Barry (il capitano del battello), Lee Hau Lung (l'autista di Steiner), Roz Hudson (il medico del Sanatorio), Jess Hardie, Albert, Eddie Lye, Peter Nelson, Chuck Norris, Stephen Nicholson - **dp.:** David Chan, Madelena Chan - **p.:** Raymond Chow per Golden Harvest-Paragon Films Production - **pa.:** André Morgan - **o.:** Hong Kong, 1978 - **di.:** Titanus - **dr.:** 99'.

[Giganti d'acciaio] — **r.:** Mikhail Yeršov - **s., sc.:** Arnold Vitol, Aleksandr Čakovsky - **f.** (Eastmancolor, Technospes): Anatolj Nazarov - **int.:** Yuri Solomin, Evgeni Lebedev, Irina Akulova, Lev Zolotukhin, Vladislav Strzchelchk, Mikhail Ulvanov - **p.:** Sovexport-Lenfilm - **o.:** U.R.S.S., 1975 - **di.:** Superstar-Cad - **dr.:** 97'.

Giorni dell'Orca, I — v. **Killers of the Wild**

Giorni di Clichy, I — v. **Stille Dage i Clichy**

Giorno alla fine d'ottobre, Un — **r.:** Paolo Spinola - **ar.:** Fritzi Golner - **s., sc.:** Carlo Castellaneta, Paolo Spinola - **f.** (Panoramica, Colore): Aldo Di Marcantonio - **scg.:** Carmelo Patrono - **arr.:** Cittone - **c.:** Fiorucci, Bardelli - **mo.:** Vincenzo Verdecchi - **m.:** Daniele Patucchi - **int.:** Al Cliver (Lorenzo), Annie Belle (Cristina), Mariangela Giordano (la segretaria), Violetta Chiarini (la ragazza della metropolitana), Livia Cerini (la ragazza nevrotica), Filippo Panseca (se stesso) - **dp.:** Claudio Biondi - **p.:** Bruno Ridolfi per CO.M.E.C. (Cooperativa Mercato Europeo Cinematografico) - **o.:** Italia, 1977 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 95'.

Giro del mondo dell'amore, Il — v. **Welt-Sex-Report**

Giudice d'assalto — v. **Juge Fayard dit le sheriff, Le**

Giustiziere sfida la polizia, Il — v. **Libélula para cada muerto, Una**

Go Tell the Spartans (Vittorie perdute) — **r.:** Ted Post - **asr.:** Jesse Corallo, Michael Kane - **s.:** basato sul romanzo « Incident at Muc Wa » di Daniel Ford - **sc.:** Wendell Mayes - **f.** (Colore): Harry Stradling - **scg.:** Jack Senter - **arr.:** Ed Parker - **c.:** Ron Dawson - **mo.:** Millie Moore - **m., dm.:** Dick Halligan - **consulente tecnico:** John Markanton - **controfigure:** A.J. Bakunas, George Cheung, Phil Chong, Jay Depland, Ken Endoso, Aaron Norris, Don Pike jr., Gary Pike - **coordinatore acrobazie:** Don Pike - **int.:** Burt Lancaster (maggiore Asa Barker), Craig Wasson (caporale Stephen Courcey), Jonathan Goldsmith (sergente Oleonowski), Marc Singer (capitano Al Olivetti), Joe Unger (tenente Raymond Hamilton), Dennis Howard (caporale Abraham Lincoln), David Clennon (tenente Finley Wattsberg), Evan Kim (Cowboy), John Megna (caporale Ackley), Hilly Hicks (segnalatore Toffee), Dolph Sweet (generale Harnitz), Clyde Kusatsu (colonnello Minh), James Hong (il caporale anziano), Denice Kumagai (Butterfly), Tad Horino (Charlie), Phong Diep (l'interprete di Minh), Ralph Brannen (l'aiutante di campo di Minh), Mark Carlton (capitano Schlitz) - **dp.:** J. Corallo - **pe.:** Michael Leone - **p.:** Allan F. Bodoh, Mitchell Cannold per Mar Vista Productions-Spartan Company Production - **pa.:** J. Corallo - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** United Artists - **dr.:** 120'.

Grossi bestioni, I/Truck Stop — **r.:** Jean Marie Pallardy - **s., sc.:** Oscar Roy, J.M. Pallardy - **f.** (Technospes): Guy René, André Maria - **mo.:** Raimondo Crociani - **m.:** Eddie Warner - **int.:** J.M. Pallardy (Ulisse), Elizabeth Turner (Penelope), Ajita Wilson (Calipso), Ely Galleani, Nikki Gentile, Giacomo Furia, Alessandra Vazzoler, Johnny Wessler, Jean Claude Stromme, Georges Guéret, Paola Maioli-

ni, Franco Daddi, Anyk Borel, Myke Monti - **p.:** Consul Int. Film, Roma/J.M. Pallardy, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1977 - **di.:** Regionale - **dr.:** 95'.

Guerra dei robot, La — **r.:** Al Bradley [Alfonso Brescia] - **s., sc.:** Aldo Crudo, A. Brescia - **f.** (Telecolor): Silvio Fraschetti - **scg.:** Mimmo Scavia - **mo.:** Carlo Reali - **m.:** Marcello Giombini - **int.:** Antonio Sabàto (comandante John Bloid), Yanti Somer (Julia), Malisa Longo (Lois Spears), Venantino Venantini (il dottore), Roberto Bianchetti, Roger Brown, Aldo Canti, Patrizia Gori, Enrico Gozzo, Jacques Herlein, West Buchanan, Ines Pellegrini, Licinia Lyentini, Massimo Righi, Giacomo Rossi Stuart, Fabio Roscioli, Dino Scandiuzzi, Ercan Inangiray, Nicole Stoliaroff, Iren Szeremi, Anna Toffoli, Ivan Tirapani - **p.:** Luigi Alessi per Nais Film - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Koala-Star - **dr.:** 103'.

Hangup (Los Angeles squadra criminale) — **r.:** Henry Hathaway - **asr.:** Pepi Lenzi, Anthony Brand - **s.:** basato sul romanzo « The Face of Night » di Bernard Brunner - **sc.:** John B. Sherry, Lee Lazich - **f.** (Technicolor): Robert Hauser - **scg.:** James Halsey - **arr.:** Robert Benton - **mo.:** Chris Kaeselau - **m.:** Tony Camillo - **ca.:** cantate da George Barrie - **int.:** William Elliott (Ken Ramsey), Marki Bey (Julie Turner), Cliff Potts (Lou Tillman), Michael Lerner (Richards), Wally Taylor (serg. Becker), George Murdock (cap. Gorney), Timothy Blake (Gwen), Fredd Wayne (Felder), Midori (Sally), David A. Renard (Bud), Pepe Serna (Enrique), Rafael Campos (Longnose), Lynn Hamilton (signora Ramsey), William Bramley (Slimpson), Bob Deleall (Jennings), Barbara Baldavin (Beverly), Morris Buchanan (Dave), Danny « Big » Black (Jim Jim), Herbert Jefferson jr. (Ben), Jerry Ayres (Jerry), Joe Rentera (Paul), Sy Prescott (Morton), Milly Hecks (Hughes), Joseph Bernard (il proprietario), Frank Liu (George), Dell Ignot (Clark), Mikel James (una ragazza), Magda Harout (la proprietaria), Larry Duran (il venditore messicano), Skip Burton (il giovane uomo), Mark Russell, Dave Armstrong, Gary Pagett, Duffy Hambleton e Louis Elias (i detective), Roy Stein (il poliziotto), John R. McKee (il sergente), Alan Oliney (l'uomo dalle scarpe lucide), Tony Brubaker (Tyndatt) - **dp.:** Byron Roberts - **p.:** Martin Rackin per Brut Productions - **pa.:** T.W. Sewell - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 93'.

Heidi (Heidi) — **r.:** Werner Jacobs - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Johanna Spyri - **sc.:** Richard Schweitzer, Michael Haller - **f.** (Colore): Richard Angst, Kurt Junek - **mo.:** Arnd Heyne - **m.:** Franz Grothe - **int.:** Eva Maria Singhammer (Heidi), Gustav Knuth (il nonno), Gertraud Mittermayer (Clara), Jan Koester (Peter), Margot Trooger (la signorina Rottermayer), Ernst Schroder, Rudolph Prack, Lotte Ledi, Rolf Moebius, Gabriele Buck, Rudolph Vogel - **p.:** Sascha/Eichberg - **o.:** Austria-Germania Occ., 1965 - **di.:** Academy-Martino - **dr.:** 92'.

Hills Have Eyes, The (Le colline hanno gli occhi) — **r.:** Wes Craven - **asr.:** Valley Hoffman - **s., sc.:** W. Craven - **f.** (Movielab): Eric Saarinen - **scg.:** Robert Burns - **c.:** Joanne Jaffe - **mo.:** W. Craven - **m., dm.:** Don Peake - **coordinatore acrobazie:** Ron Stein - **acrobati:** R. Stein, Alton Jones - **int.:** John Steadman (Fred), Janus Blythe (Ruby), Arthur King (Mercury), Russ Grieve (Bob Carter), Virginia Vincent (Ethel Carter), Susan Lanier (Brenda Carter), Dee Wallace (Lynne Wood), Brenda Marinoff (Katy), Robert Houston (Bobby Carter), Martin Speer (Doug Wood), James Whitworth (Jupiter), Michael Berryman (Pluto), Lance Gordon (Mars), Cordy Clark (Mama), Flora, Striker - **dp.:** Walter Cichy - **p.:** Peter Locke per Blood Relations Company - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** Titanus - **dr.:** 98'.

Hi, Mom! (Hi, Mom!) — **r.:** Brian De Palma - **asr.:** Bruce Rubin - **s.:** Charles Hirsch, B. De Palma - **sc.:** B. De Palma - **f.** (Movielab): Robert Elfstrom - **scg.:** Peter Bacour - **mo.:** Paul Hirsch - **m., dm.:** Eric Kaz - **ca.:** « Hi, Mom! » eseguita da Jeff Lesser; « I'm Looking at You » eseguita da Boney Srabian, « Be Black Baby » eseguita da Grady Tate, tutte di E. Kaz. John Andreolli - **int.:** Robert De Niro (Jon Rubin), Jennifer Salt (Judy Bishop), Lara Parker (Jeannie Mitchell), Gerrit Graham (Gerrit Wood), Nelson Peltz (il plaboy), Charles Durnham (il sovrintendente), Allen Garfield (Joe Banner), Abraham Goren (il pervertito in teatro), Bruce Price (Jimmy Mitchell), Ricky Parker (Ricky Mitchell), Andy Parker (Andy

Mitchell), Robbie Hewood e Leslie Bornstein (compagni di camera), Paul Bartel (lo zio Tom Wood), Peter Maloney (il farmacista), Floyd L. Peterson (John Winnicove), Paul Hirsch (Avery Gunnz), Joseph King (Dr. Joe King), Hector Valentine Lino jr., Carole Leverett (rivoluzionari giornale NIT), Ruth Bocour, Bart De Palma, Arthur Bierman, Bettina Kugel (personale giornale NIT), Buddy Butler, David Connell, Carolyn Craven, Milton Earl Forret, Joyce Griffin, Kirk Kirksey, Ruth Alda, Beth Bowden, Gene Elman, Joe Fields, Paul Milvy, Joe Stillman, Carol Vogel, William Daley, The Wendell L. Craigs - **dp.:** W. Daley, William Medsker - **p.:** Charles Hirsch per West End Films - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Reak - **dr.:** 85'.

Hôtel de la Plage, L' (Slip) — **r.:** Michel Lang - **asr.:** Jean-Claude Sussfeld - **s., sc.:** M. Lang - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Daniel Gaudry - **scg.:** Enrique Sonois - **c.:** Monica Scheers - **cor.:** Christiane Casanova - **mo.:** Hélène Plemiannikov - **m.:** Mort Shuman - **dm.:** Jackye Castan - **ca.:** eseguite da Sheila B. Devotion, Richard Anthony, Hugues Auffray, Eddy Mitchell, M. Shuman, Alain Souchon - **so.:** Guillaume Sciama, Alex Pront, Jean-Pierre Triou - **int.:** Daniel Ceccaldi (Euloge), Miryam Boyer (Aline Dandrel), Francis Lemaire (Lucien), Guy Marchand (Hubert Delambre), Jean-Paul Muel (Paul Dandrel), Anne Parillaud (Estelle), Michel Robin (signor Léonce), Martine Sarcey (Elizabeth Rouvier), Bernard Soufflet (Bertrand), Michèle Grellier (Marie-Laure), Maryline Canto (Juliette), Anna Gaël (Brenda Taylor), Bruno Lavergne (Cyril), Robert Lombard, Bruno Du Louvat, Rosine Cadoret, Blanche Ravalce, Marcelle Jeanne Bretonnière, Richard Anthony, Hugues Auffray, Eddy Mitchell, Mort Shuman, Alain Souchon, Marie-Laure Bunel, Gérard Gustin, Denis Lefèbvre, Philippe Ruggieri, Madeleine Bouchez, Germaine Delbat, Hélène Batteux, Valérie Boisgel, Dominique Michielini, Geoffroy Carey, Fenella Maguire, Arch Taylor, Roger Trapp, Jacques Bouanich, Jean Texier, Cathy Amaizo, Vicky Fury, Didier Savary, Malène Sveinbjornsson, Lionel Melet, Thomas Sussfeld, Pascal Beguet, Olivier Jurion, Benoît Jurion, Martine Desroches, Gérard Darman, Serge Feuillet, Nic le Normand - **dp.:** Francis Peltier - **pe.:** Alain Poiré - **p.:** Marcel Dassault per Production 2000 - **pa.:** Robert Sussfeld e Marc Goldstaub - **o.:** Francia, 1977 - **di.:** P.A.C. - **dr.** :105'.

I Drink Your Blood (La rabbia dei morti viventi) — **r., s., sc.:** David E. Durston - **f.** (Colore DeLuxe): Jacques Hallowell - **scg.:** Charles Baxter - **mo.:** Lynan Hallowell - **m.:** Clay Pitts - **int.:** Bhashar (Horace), Jadine Wong (Sue), Rhonda Fultz (Molly), Elizabeth Marner-Brooks, George Patterson, Riley Mills, Iris Brooks, John Damon, Richard Bowler, Tyde Kierney, Lynn Lowry, Alex Mann, Bruno Damon, Mike Gentry - **p.:** Jerry Gross per Monarch - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 85'.

Ilsa, tigresse de Sibérie (La tigre del sesso) — **r.:** Jean Lafleur - **f.:** (Colore) - **int.:** Dyanne Thorne (Ilsa), Michel Morin, Tony Angelo, Terry Coady, Howard Maurer - **p.:** Mount-Everest - **o.:** Canada, 1977 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 88'.

[Immagini d'amore] — **r.:** Omiros Efstratiadis - **s., sc.:** John Tziotis - **f.** (Eastmancolor): Paul Philippu - **m.:** Kimon Vasilas - **ca.:** Stravros Kuyuoumtis - **int.:** Dora Sitzani (Irene), Faedon Georgitsis (Angelo), Anna Fonsu, Gisela Dali, Theo Rubanis, Dimos Starenios, George Matheu - **p.:** Gregory Dimitropoulos per G.D. Film - **o.:** Grecia, 1970 - **di.:** Odeon - **dr.:** 90'.

Impero delle termiti giganti, L' — v. **Empire of the Ants**

Incredibile Sarah, The (Sarah Bernhardt-La piú grande attrice di tutti i tempi) — **r.:** Richard Fleischer - **asr.:** Terry Marcel - **s., sc.:** Ruth Wolff - **f.** (Technicolor): Christopher Challis - **scg.:** Norman Reynolds - **arr.:** Peter Howitt - **c.:** Anthony Mendleson - **mo.:** John Jympson - **m.:** Elmer Bernstein - **int.:** Glenda Jackson (Sarah Bernhardt), Daniel Massey (Victorien Sardou), Yvonne Mitchell (Mam'selle), Douglas Wilmer (Montigny), David Langton (Duca de Morny), Simon Williams (Henri, principe de Ligne), John Castle (Aristide Damala), Edward Judd (Jarrett), Rosemarie Dunham (madame Bernhardt), Peter Sallis (Thierry), Bridget Armstrong (Marie), Margaret Courtenay (signora Nathalie), Maxwell Shaw (Fadinard),

Patrick Newell (il maggiore), Gawn Grainger (l'assistente del direttore teatrale), Lawrence Douglas (il soldato), Neil McCarthy (il sergente), Peter Davidson (il direttore teatrale), Stephan Chase (Angelo), David Muldowney (Maurice Bernhardt) - **dp.:** Peter Price - **p.:** Helen M. Strauss per Reader's Digest Films - **pa.:** Douglas Twiddy - **o.:** U.S.A., 1976 - **di.:** Euro International Film - **dr.:** 110'.

Indian, la prova del coraggio, The — v. **Indian Paint**

Indian Paint (The Indian, la prova del coraggio) — **r.:** Norman Foster - **s.:** Glenn Balch - **sc.:** N. Foster - **f.** (Eastmancolor): Floyd Crosby - **mo.:** Robert Crawford, George White - **m.:** Marlin Skiles - **int.:** Johnny Crawford (Nishko), Jay Silverheels (Hevatanu), Pat Hogan (Sutamakis), Bobby Crawford (Wacopi), Robert Crawford Sr. (Motopi), George Lewis (Nopawallo), Joan Hollmark (Amatula), Bill Blackell (Sutako), Al Doney (Lataso), Cinda Siler (Petala), Suzanne Goodman (la vedova di Lataso), Marshall Jones (il capo dei Comanches), Warren L. Dodge (il vice capo dei Comanches) - **p.:** Gene Goree per Tejas Productions - **o.:** U.S.A., 1964 - **di.:** International Motion Pictures - **dr.:** 77'.

Italia: ultimo atto? — r.: Massimo Pirri - **s.:** Morando Morandini jr., M. Pirri - **sc.:** M. Pirri, Federico Tofi, M. Morandini jr. - **f.** (Vistavision, Colore): Riccardo Pallottini - **scg.:** Elio Micheli - **mo.:** Cleofe Conversi - **m.:** Lallo Gori - **int.:** Luc Merenda (Ferruccio), Marcella Michelangeli (Mara), Andrea Franchetti (Bruno), Lou Castel (Marco), Ines Pellegrini (una ragazza), Luigi Casellato, Fabrizia Castagnoli, Valentino Dain, Maria Tedeschi - **p.:** Benedetto Conversi per Cooperativa UNCI - **o.:** Italia, 1977 - **di.:** Sida-Stella - **dr.:** 90'.

I Tvillingernes Tegn (Rosa Bon fiore del sesso) — **r., s., sc.:** Werner Hedmann - **f.** (Eastmancolor): Rolf Ronne - **scg.:** Palle Nyboarrestrup, Leo Mathisen - **cor.:** Basil Patton - **c.:** Keld Rex Holm - **mo.:** Maj Soya - **m.:** Bertrand Bech - **int.:** Ole Soltoft (Anton Master/Benny Master), Cia Lowgren (Dolores Rossi), Karl Stegger, Arthur Jensen, Lise Henningsen, Louise Frevert, Eva Weinreich, Bie Warburg, Benny Hansen, Bent Warburg, Preben Mahrt, Kate Mundt - **dp.:** Palle Schnedler Sorensen - **p.:** Anders Sandberg per Happy Film - **o.:** Danimarca, 1975 - **di.:** Accademy-Martino - **dr.:** 87'.

Jackie la ragazza di Greenwich Village — v. **Believe in Me**

Juge Fayard dit le sheriff, Le (Giudice d'assalto) — **r.:** Yves Boisset - **asr.:** Jean-Claude Garcia, Sébastian Grail - **s., sc.:** Y. Boisset, Claude Veillot, Luc Béraud - **d.:** C. Veillot - **f.** (Eastmancolor): Jacques Loiseleux - **scg.:** Claudine Taulière - **mo.:** Albert Jurgensson, Laurence Leininger - **m.:** Philippe Sarde - **dm.:** Hubert Rostaing - **int.:** Patrick Dewaere (Jean-Marie Fayard), Aurore Clément (Michelle Lowrier), Philippe Léotard (ispettore Marec), Michel Auclair (Simon Pradal, il dottore), Jean Bouise (il procuratore generale Arnould), Jean-Marc Thibault (Camus), Daniel Ivernel (Xavier Marcheron), Jean-Marc Bory (Lucien Degueldre, il sig. Paul), Henri Garcin (Picot), Jacques Spiesser (il giudice istruttore Jacques Steiner), Marcel Bozzuffi (Joano, il capitano), Bernard Giraudeau (il giudice Davoust), Myriam Mézières (Janny Alféric), Lucky Blondo (Lecel), François Dyrek (Joseph Bouvine), Roger Ibanez, Jacques Zanetti (i fratelli Sotero), Odile Poisson (signorina Pichon), Yves Afonso (Philippe Lecca), Jean Turlier (il prefetto Chalabert), Jean Lemaître (François Valentis, segretario di Stato per lo sviluppo regionale), Christian Alers (padre Fayard), Georges Wood (signor Lenormand), Marie-Pierre de Gérando (commissario Fongerolles), Roland Blanche (Paulo), Philippe Brizard (il governatore della prigione), Jack Pratoussy, Philippe Leroy-Beaulieu, Van Doude, Roland Bertin, Jacques Ramade, H. Gilabert, G. Dhers, R. Bouloc, Jacqueline Doven, Philippe Bockel, C. Lange - **dp.:** Daniel Messère - **pe.:** Yves Peyrot - **p.:** Yves Gasser per Action Films-Société Française de Production-Filmedis - **pa.:** Bernard Lorain - **o.:** Francia, 1976 - **di.:** Titanus - **dr.:** 100'.

Justine & Juliette le sexsorelle — v. **Justine och Juliette**

Justine och Juliette (Justine & Juliette le sexsorelle) — **r.:** Bert Torn [Mac Ahlberg] - **s.:** basato sugli scritti del marchese De Sade - **ad.:** M. Ahlberg - **sc.:**

Edward Mannering - **f.** (Eastmancolor): Anton Berg, Alan Ashton, Karl Larsson - **scg.:** Carl Frederik Scheele, Karl Frediksson - **c.:** Kjell Rexholm - **mo.:** B. Torn - **m.:** Bertrand Bech - **int.:** Maria Lynn (Justine), Bie Warburg (Juliette), Harry Reems (Don Miller), Felix Franchy (Robert), Bent Warburg (Alfred), William Kisum (un cliente), Poul Bundgard (Nikander), Kate Mundt (Madam), Brigitte Maier (Ulla), Bert Bellman, Otto Brandenburg, Jim Steffe, Dicky Doll, Ulla Sando, Susanne Breunning, Louise Freiwolt, Rex, Sandra, Robert Gardell, Ulla Finch, Elisabeth Ols, Marlene Dahl, Jonny Bennweisse - **dp.:** Palle Nybo, Gosta Bergkvist - **p.:** Inge Ivarsson per Filminvest - **o.:** Svezia, 1974 - **di.:** Regionale - **dr.:** 85'.

Killers of the Wild (I giorni dell'Orca) — **r.:** Robert J. Ryan (edizione italiana a cura di Folco Quilici) - **s., sc.:** Jim Ambandos - **d.:** Lew Lehman - **f.** (Colore): R.J. Ryan - **f. 2ª unità:** John Wilson - **f. subacquea:** Andy Pruna, Chuck Nickl - **mo.:** Ron Wiseman, Terence Gadsden - **m., dm.:** Mort Garson, eseguita dall'Orchestra Nazionale Filarmonica di Londra - **consulenti scientifici:** Andres Giai, Pedro Dominguez - **commenti:** J. Ambandos, L. Lehman - **voci:** Henry Ramer, Chuck Shamata, Richard Fitzpatrick - **int.:** Andy Pruna, Carlos Zapata, Eduardo Bertot - **p.:** Alvin Bojar per Cine Artists International-BPR Production - **o.:** U.S.A., 1976 - **di.:** Superstar-Martino - **dr.:** 98'.

Ladro di sesso — v. **Sex Thief, The**

Lager SS Adis Kastrat Kommandatur — r.: Sergio Garrone - **s.:** Sergio Chiusi - **sc.:** Vinicio Marinucci, S. Garrone - **f.** (Vistavision, Colore): Maurizio Centini - **mo.:** Cesare Bianchini - **m.:** Roberto Pregadio, Vassil Kojucharov - **int.:** Paola Corazzi, Almina De Sanzio, Giorgio Cerioni, Mircha Carven, Giovanna Mainardi, Serafino Profumo, Attilio Dottesio, Patrizia Melega, Maurizio Reti, Matilde Dell'Aglio, Agnes Kalpagos Szabo - **p.:** S.E.F.I. - **o.:** Italia, 1976 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Last Waltz, The (Ultimo valzer) — **r.:** Martin Scorsese - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** United Artists - **dr.:** 117'.
V. recensione di Ermanno Comuzio in questo fascicolo a p. 217 e altri dati (Cannes '78) a p. 164.

Libélula para cada muerto, Una (Il giustiziere sfida la polizia) — **r.:** León Klimovsky - **f.** (Panoramica, Colore)): Miguel F. Mila - **int.:** Paul Naschy (Paolo), Erika Blanc (Silvana), Angel Aranda (il commissario), Maria Kosti, Ricardo Merino, Susanna Mayo, Eduardo Calvo - **p.:** Astro-Profilmes - **o.:** Spagna, 1973 - **di.:** General - **dr.:** 91'.

Liceale nella classe dei ripetenti, La — r.: Mariano Laurenti - **s.:** M. Laurenti, Francesco Milizia - **sc.:** Annie Albert, M. Laurenti, F. Milizia, Franco Mercuri - **f.** (Panoramica, Colore): Federico Zanni - **mo.:** Alberto Moriani - **m.:** Gianni Ferrio - **int.:** Gloria Guida (Angela), Alvaro Vitali (Tonino), Gianfranco D'Angelo (prof. Pinzarrone), Lino Banfi (il padre di Angela), Carlo Sposito (il preside), Rodolfo Bigatti, Sylvain Green, Ria De Simone, Brigitte Petronio, Stefano Amato, Paola Pieracci, Rosario Bonelli, Paolo Ceccarelli, Helen Chauvin - **p.:** Dania-Medusa/J. Leitienne - **o.:** Italia-Francia, 1978 - **di.:** Medusa Distribuzione - **dr.:** 95'.

Liebesbriefe einer portugiesischen Nonne, Der (Confessioni proibite di una monaca adolescente) — **r.:** Clifford Brown [Jesus Franco Manera] - **asr.:** David Quintans - **s.:** basato su un romanzo di Maria Alcoforado - **sc.:** Wolfgang Steinhardt, Manfred Gregor - **f.** (Panoramica, Colore): Peter Baumgarther - **c.:** Ellen Salzmann - **mo.:** Marie-Louise Buschke - **m.:** Walter Baumgartner - **int.:** Susan Hemingway (Maria Alcoforado), William Berger (Victor), Ana Zanatti (Alba), José Viana (Crespo), Victor Mendes (Antonio), Victor de Sousa (il segretario), Herbert Fux (Satana), Aida Vargas (Martina), Aida Gouveia (Aurora), Clara Morabuto (Josefina), Patricia Leal (Patricia), Hermann José Krippahl (il principe), Nicolau Brayner (il sindaco), Isa Schneider, Dagmar Bürger, Esther Studer - **p.:** Elite Film AG, Zurigo/Cinemec Zweite Produktions KG-Ascot Film GmbH & Co., Berlino - **o.:** Svizzera-Germania Occ., 1977 - **di.:** Regionale - **dr.:** 87'.

Los Angeles squadra criminale — v. **Hangup**

Macchina nera, La — v. **Car, The**

Mädchen mit offenen Lippen (L'albergo dei piaceri proibiti) — **r.:** Michael Thomas - **s., sc.:** Manfred Gregor - **f.** (Eastmancolor): Peter Baumgartner - **m.:** Walter Baumgartner - **int.:** Nadine de Rangot, Margrit Sigel, Rena Bergen, Alexander Miller, Yvonne Schneider, Suzie Martin, Carlo Monti, Libero Guidi, Michael Jagot, Claude Martin, Heinz Kopiz - **p.:** Avco Film Vip, Berlino/Afiba Film, Zurigo - **o.:** Germania Occ.-Svizzera, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 80'.

Maniac-Ransom già **Assault on Paradise** (Doppio colpo) — **r.:** Richard Compton - **s.:** John C. Broderick - **sc.:** J.C. Broderick, Ron Silkosky - **f.** (Cinescope, Technicolor): Charles Correll - **mo.:** Tina Hirsch - **m.:** Don Ellis - **int.:** Oliver Reed (Nick MacCormick), Deborah Raffin (Cindy), Stuart Whitman (Whitaker), Jim Mitchum (Tracker), John Ireland (Haliburton), Paul Koslo (Victor), Dennis Redfield (Jackson), Bill Allen (Carson), R. Archambault (l'ispettore Davey), R. Lussier (Wolfgang) - **p.:** James V. Hart per Inter/Ocean - **o.:** Gran Bretagna-U.S.A., 1977 - **di.:** Pec-Panorama-R.C.R. - **dr.:** 65'.

Manitou, The (Manitú lo spirito del male) — **r.:** William Girdler - **r. 2ª unità:** Nikita Knatz - **asr.:** Bob Bender, Alain Silver - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Graham Masterton - **sc.:** W. Girdler, Jon Cedar, Thomas Pope - **f.** (Panavision, Technospes): Michel Hugo - **e. ottici:** Dale Tate, Frank Van Der Veer - **efs.:** CFI Optical Department, Van Der Veer Photo Effects - **scg.:** Walter Scott Herndon - **arr.:** Cheryal Kearney - **c.:** Michael Faeth, Agnes Lyon - **mo.:** Bub Asman - **m.:** Lalo Schifrin - **int.:** Tony Curtis (Harry Erskine), Michael Ansara (John il cantante rock), Susan Strasberg (Karen Tandy), Stella Stevens (Amelia Crusoe), Jon Cedar (Dr. Jack Hughes), Ann Southern (signora Karmann), Burgess Meredith (Dr. Ernest Snow), Paul Mantee (Dr. Robert McEvoy), Jeanette Nolan (signora Winconis), Lurene Tuttle (signora Herz), Hugh Corcoran (MacArthur), Ann Newman-Mantee (l'infermiera del 10° piano), Michael Laren (Michael), Cindy Stanford (il vicino di casa), Jan Heininger (il lupo), Tenaya (la moglie di John), Beverly Kushida (l'infermiera del 16° piano), Charles Kissinger, Michael Andreas, Nick Dyrenforth, Loren Elaine, Felix Silla, Joe Gieb - **dp.:** Gilles A. DeTurenne, Judie Burkett - **pe.:** Melvin G. Gordy - **p.:** W. Girdler per Manitou Productions - **pa.:** J. Cedar, G.A. DeTurenne - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 107'.

Manitú lo spirito del male — v. **Manitou, The**

Mano del destino, La — v. **Wickle Finger of Fate**

Marcus, The-Nelson Murders (Tenente Kojack, il caso Nelson è suo) — **r.:** Joseph Sargent - **s.:** Selwyn Raab - **sc.:** Abby Mann - **f.** (Technicolor): Mario Tosi - **scg.:** John J. Lloyd - **m.:** Billy Goldenberg - **int.:** Telly Savalas (tenente Kojack), José Ferrer (l'avvocato), Marjoe Gortner, Lorraine Gary, Gene Woodbury - **p.:** Matthew Rapf per Universal - **o.:** U.S.A., 1974 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 102'.

Marika degli inferni — v. **Mariken van Nieumeghen**

Mariken van Nieumeghen (Marika degli inferni) — **r.:** Jos Stelling - **s., sc.:** Mies Bouhuys, J. Stelling - **f.** (Telecolor): Ernest Bresser - **mo.:** Jan Bosdriesz - **m.:** Rudd Bos - **int.:** Ronnie Montagne (Marika), Sander Bais (Moenen), Alida Sonnega (la zia), William van de Kooy (lo zio), Diet van de Hulst (Berta), Leo Koenen, Will Hildebrand, Menno Jetten e Jan Harms (i quattro giovani), Guus Westerman - **p.:** Rob Du Mee, J. Stelling per Parkfilm - **o.:** Olanda, 1975 - **di.:** Star - **dr.:** 85'.

Marito erotico, Il — v. **Er war besonders wertvoll für die Damen**

Meanest Men in the West (Quel dannato pugno di uomini) — **r.:** Samuel S. Fuller, Charles S. Dubin - **s., sc.:** S.S. Fuller, Ed Waters - **f.** (Colore): Lionel Lindon, Enzo A. Martinelli, Alric Eden - **m.:** Gene Palmer, Jean Jacques Berthelot - **int.:** Lee J. Cobb (il giudice Garth), James Drury (il virginiano), Doug McClure (Trampas), Lee Marvin (Martin Kalig), Roberta Shaw (Betsy), Gary Clarke (Steve) Pippa Scott (Molly), Albert Salmi (Quinn), Ron Sobie (Mungo), Warren Kemmerling (Sharkey), Michael Mikler (Cord), Jan Stine (Eddie), Duane Grey (Jaeger), K.L. Smith (Husky Rider), Francis de Sales (il banchiere), Brendan Dillon (Bemis), Sidney Smith (Drummond), Stuart Nisbet (Nelson), John Zaremba (Stone), Charles Bronson (Harge Talbot II), Sarah Lane (Elizabeth Grainger), Miriam Colon (Eva Talbot), Don Mitchell (Preble), Charles Bickford (John Grainger), Brad Weston (il killer), Charles Grokin (Arnie Doude), Michael Conrad (Harge Talbot I), Ross Hagen - **p.:** Charles Marquis Warren, Joel Rogosin per Universal-NBC - **o.:** U.S.A., 1965 - **di.:** Regionale - **dr.:** 93'.

Menace, La (La minaccia) — **r.:** Alain Corneau - **asr.:** Alain Centone, Xavier Castano - **s., sc.:** A. Corneau, Daniel Boulanger - **d.:** D. Boulanger - **f.** (Eastmancolor): Pierre-William Glenn - **scg.:** Jean-Pierre Kohut-Svelko - **mo.:** Henri Lanoë - **m.:** Gerry Mulligan - **so.:** Patrick Rousseau - **int.:** Yves Montand (Henri Savin), Carole Laure (Julie Manet), Marie Dubois (Dominique Montlaur), Jean-François Balmer (l'ispettore Waldeck), Marc Eyraud (il giudice Baron), Michel Ruhl (Leverrier), Roger Muni (l'assistente di Waldeck), Jacques Rispal, Gabriel Gascon, Martin Trevières, Albert Michel, Pierre Frag, Marie Pillet, Jacques Plee, Fabienne Arel, Yveline Semeria, Georges Guichemère, André Chaumeau, Jean Dubordieu, Eugène Yvernes, Jacques Wallet, Iris Smith, Jean-Marie Chazal, Laurence Ragon, Olrma Raboutet, Jacques Dichamp - **dp.:** Jean-Pierre Spiri-Mercanton - **p.:** Productions du Daunou-Viaduc Productions-Citeca Films-Canafox - **pa.:** Léo L. Fuchs - **o.:** Francia, 1977 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 120'.

Milano... difendersi o morire — **r.:** Gianni Martucci - **s.:** Luca Sportelli - **sc.:** L. Sportelli, Ludovica Marineo, G. Martucci - **f.** (Technospes): Riccardo Grassetti - **scg.:** Sergio Palmieri - **mo.:** Vincenzo Vanni - **m.:** Gianni Ferrio - **int.:** Marc Porel (Pino Scalise), Anna Maria Rizzoli (Nardina), George Hilton (il commissario Morani), Al Cliver [Pier Luigi Conti], Guido Leontini, Parvin Tabrizi, Anthony Freeman [Antonio Sabàto], Nino Vingelli, Amparo Pilar, Silvia Mauri, Osvaldo Natale, Bruno Di Luia, Barbara Magnolfi - **p.:** Giuseppe Zappulla per Ariete Cinematografica - **o.:** Italia, 1977 - **di.:** Regionale - **dr.:** 98'.

Milionarie dell'amore: prostituzione oggi, Le — v. **Prostitution heute**

Mille e una notte... e un'altra ancora, Le — **r.:** Enrico Bomba - **s., sc.:** Odoardo Fiory, E. Bomba - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Franco Delli Colli - **scg.:** Giovanni Fratalocchi - **c.:** Marcello di Paolo - **mo.:** Cesare Bianchini - **m.:** Vittorio Stagni, Elio Maestosi - **int.:** Vinicio Sofia, Angela Bo, Dada Gallotti, Stefano Lo Curcio, Alessio Gaspa, Mario Brega, Enrico Miotti, Barbara Marzano, Maria Rosa Chimenti, Sergio Parlato, Mariama Camara, Bruno Scipioni, Loredana Mongardini, Giancarlo Badessi, Massimiliana Ferretto, Margaret Rose Keil, Anna M. Ardizzone, Nino Vingelli, Nino Marchetti, Piero Maria Rossi, Yoceline Chaouvat, Enrico Marciani, Salvatore Baccaro - **p.:** Sergio Simonetti per Cinematografica Vascello - **o.:** Italia, 1973 - **di.:** Regionale - **dr.:** 87'.

Minaccia, La — v. **Menace, La**

Mission Batangas (Batanga) — **r.:** Keith Larsen - **asr.:** Frankie MacLang - **s.:** K. Larsen - **sc.:** Lew Antonio - **f.** (Technicolor): Herbert Theis - **mo.:** Tony Di Marco, George Schrader - **so.:** Levy Principe - **int.:** Dennis Weaver (Chip Corbett), Vera Miles (Joan Barnes), K. Larsen (colonnello Turner), Pol Salcedo, Helen Thompson, Vic Diaz, Bruno Punzalan, Fred Galang, Tony Dungan, Ernesto La Guardia - **dp.:** Vincente Nayve - **p.:** K. Larsen per Batangas Productions-Diba Productions - **o.:** U.S.A., 1968 - **di.:** Regionale - **dr.:** 102'.

Moglie, Una — v. **Woman Under the Influence, A**

Moglie nuda e siciliana — r.: Andrea Bianchi - **s., sc.**: Adriano Lazzaro - **f.** (Telecolor): Franco Villa - **mo.**: M. Arditi - **m.**: Franco Mancuso - **int.**: Cristina Borghi (Rosalia), Lucio Como (Nino), Lucio Flauto (il regista), Maria Pia Conti (l'amica di Rosalia), Mariangela Giordano (Bianca) - **p.**: Gabriele Crisanti e Vincenzo Genesi per C.G.E. (Cinema General Enterprise) - **o.**: Italia, 1977 - **di.**: Koala-Star - **dr.**: 92'.

Montagna del dio cannibale, La — r.: Sergio Martino - **s., sc.**: Cesare Frugoni, Sergio Martino - **f.** (Eastmancolor): Giancarlo Ferrando - **scg., c.**: M.A. Geleng - **mo.**: Eugenio Alabiso - **m.**: Guido e Maurizio De Angelis - **int.**: Claudio Cassinelli (Arthur Stevenson), Ursula Andress (Susan Stevenson), Antonio Marsina (Manolo), Stacy Keach (Edward), Franco Fantasia (padre Moises), Lanfranco Spinola, Carlo Longhi, Luigina Rocchi, Dudley Wanaguru, A. Sella Jean, T.M. Munna, M. Suki - **p.**: Dania Film-Medusa - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Medusa Distribuzione - **dr.**: 105'.

Muerte ronda a Monica, La (Il buio intorno a Monica) — **r.**: Hans Burman - **s., sc.**: Alonso Millani - **f.** (Colore): H. Burman - **mo.**: Antonio Rojo - **m.**: Adolfo Waitzman - **int.**: Jean Sorel (Federico), Karin Schubert (Elena), Nadiuska (Monica), Barbara Rey, Sandra Alberti, Damian Velasco, Isabel Luque, Yolanda Rios, Ylena Samarina, Luis Barboo, Edoardo Bea, Antonio Canale, Jenny Lada - **p.**: Arturo Gonzales Producciones - **o.**: Spagna, 1977 - **di.**: Unifilm-Star - **dr.**: 92'.

Mysteria — v. **Premonition, The**

Napoli: i 5 della squadra speciale — r.: Mario Bianchi - **s., sc.**: M. Bianchi, Antonio Cucca, Claudio Fracasso - **f.** (Techniscope): Luigi Ciccarese - **mo.**: Cesare Bianchini - **m.**: Polizzy Natili - **int.**: Richard Harrison (Marcello Arcangeli), Lina Polito (Laura), Enrico Maisto (Borri), Tommaso Palladino (Morgan), Gianni Diana (Gianni Strinco), Enzo D'Ausilio (Venanzi), Emilio Salvador (Barabba), Edmondo Mascia (Mancuso), Franco Marino, Luigi Russo, Franco Garofalo, M. Filottico, G. Di Luzio, Giacomo Maisto - **p.**: October 77 - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Regionale - **dr.**: 102'.

Non contate su di noi — r.: Sergio Nuti - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Vis-Star - **dr.**: 120'. *V. giudizio di Alberto Farassino (Locarno '78) in questo fascicolo a p. 206 e altri dati a p. 210.*

Occhio nel triangolo, L' — v. **Shock Waves**

One on One (Domani vinco anch'io) — **r.**: Lamont Johnson - **asr.**: Chico Day, Anthony Brand, Gene De Ruelle, Thom Anable - **s., sc.**: Robby Benson, Jerry Segal - **f.** (Technicolor): Donald M. Morgan - **scg.**: Sherman Loudermilk - **arr., c.**: Donfold - **mo.**: Robbe Roberts - **m.**: Charles Fox - **ca.**: Ch. Fox e Paul Williams, eseguite da Seals & Crofts - **consigliere tecnico**: Dan Carnevale - **int.**: Robby Benson (Henry Steele), Annette O'Toole (Janet Hayes), G.D. Spradin (l'allenatore Moreland Smith), Gail Strickland (B.J. Rudolph), Melanie Griffith (l'autostoppista), James G. Richardson (Malcolm), Hector Morales (Gonzales), Cory Faucher (Tom), Doug Sullivan (Henry Steele giovinetto), Rich Jury (papà Steele), Liz Jury (mamma Steele), Richard Jamison (l'allenatore di basket-ball), George Walls (Wheeler), Harlan Knudson (Simona Bell), L. Johnson (Barry Brunz), Don Spencer (il fotografo), Ron Holiday (Phillips), Floyd Kerr (Jomo Wade), Brad Wilson (studente allenatore), Debi Richter (Kathy), James Houghton (Jeff), Pat Skelton (Angelo), Mike Mayday (Max), John Furlong (il poliziotto), David Bond (l'impiegato), Carolyn Judd (l'istruttore di ballo), Dave Montgomery (l'annunciatore), Curt Bullion (il cappellano), Bobby Anderson, Hal Taft, Edd Perkins, Dan Carnevale - **dp.**: Leon V. McCardle - **p.**: Martin Hornstein per Warner Bros - **pa.**: Ron Windred - **o.**: U.S.A., 1977 - **di.**: P.I.C. - **dr.**: 97'.

Operazione Kappa... sparate a vista — **r., s., sc.:** Luigi Petrini - **f.** (Panoramica, Telecolor): Luigi Ciccarese - **mo.:** Adriano Tagliavia - **m.:** Franco Bixio, Fabio Frizzi, Vince Tempera - **int.:** Mario Cutini, Marco Marati, Maria Pia Conti, Patricia Pilchard, Mario Antoni, Daria Norman, Lina Sini, Edmondo Tieghi, Agnès Kalpagos, Ely Galleani, Selvaggia Divasco - **p.:** Filmday Productions - **o.:** Italia, 1977 - **di.:** Graffiti - **dr.:** 100'.

Opfer der Leidenschaft — v. **Femme fatale, Une**

Pack, The (Il branco) — **r.:** Robert Clouse - **asr.:** Tommy Lofaro, Win Phelps - **s.:** basato su un romanzo di Dave Fisher - **sc.:** R. Clouse - **f.** (Technicolor): Ralph Woolsey - **c.:** Lynn Bernay - **mo.:** Peter E. Berger - **m.:** Lee Holdridge - **forniture cani:** Lou M. Schumacher - **ammaestratori cani:** Karl L. Miller, Roger W. Schumacher - **int.:** Joe Don Baker (Jerry), Hope Alexander-Willis (Millie), Richard B. Shull (Clyde Hardiman), R.G. Armstrong (Cobb), Ned Wertimer (Harry Walker), Bibi Besch (Marge), Delos V. Smith jr. (McMinnimee), Richard O'Brien (Jim Dodge), Sherry Miles (Lois), Paul Willson (Tommy), Eric Knight (Guy), Steve Lytle (Paul), Rob Narke (il marito), Peggy Price (la moglie), Steve Butts (Bobby) - **dp.:** T. Lofaro, Ron Bozman - **pe.:** Tully Friedman - **p.:** Fred Weintraub, Paul Heller per Warner Bros - **pa.:** Eva Monley - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** P.I.C. - **dr.:** 100'.

Pantera Rosa Show — v. **Pink Panther Cartoon**

Parapsycho-Spektrum der Angst (Sensoria) — **r.:** Peter Patzak - **s.:** basato su un'idea di Georg M. Reuther - **sc.:** P. Patzak, Geza von Radvanyi - **f.** (Colore): Atze Clanert, Karl Bogendorfer - **m.:** Richard Schönherz, Manuel Rigoni - **int.: I ep.: Reincarnazione:** Marisa Mell (Greta), Peter Neusser (Harry), Wolfgang Gasser, Leon Askin, Tom Krinzinger, G. Roll; **II ep.: Metempsicosi:** William Berger (dottor William), Mascha Gonska (Masha), Debra Berger (Debbie), Signe Seidel (Angie), Karl H. Martell; **III ep.: Telepatia (Ipnosi):** Mathieu Carrière (Mario), Alexandra Drews (Barbara), Helmut Förnbacher, Jane Tilden, Heinz Marecek, Guido Vieland, E. Pierre - **p.:** TIT Filmproduktion - **o.:** Germania Occ., 1975 - **di.:** Herald-Drai - **dr.:** 104'.

Part du feu, La (Una donna due passioni) — **r.:** Etienne Périer - **s.:** basato su un'idea di Alain Page - **sc.:** E. Périer, Dominique Fabre - **f.** (Eastmancolor, Telecolor): Jean Charvein - **scg.:** Jean-Jacques Caziot - **mo.:** Renée Lichtig - **m.:** Paul Misraki - **int.:** Michel Piccoli (Robert Hansen), Claudia Cardinale (Catherine Hansen), Jacques Perrin (Jacques Noblet), Rufus (Delbaut), Roland Bertin (Edouard), Gabriel Cattand (William de Wallier), Véronique Silver (Giselle), Liliane Gaudet (madame de Wallier) Hélène Vincent (la vedova), Oliver Hussenot (il notaio), Guy Franquet, Jean Franval, François Jubien, Philippe Lejour, Daniel Perche, Maira C. Rauzier, Serge Hubret - **dp.:** Roland Thénot - **p.:** Films de La Tour-FR3-Films 66 - **o.:** Francia, 1977 - **di.:** Capitol-Martino - **dr.:** 105'.

Partita a tre, Una — v. **Chica del Molino Rojo, La**

Paura e l'amore, La — v. **Peur et l'amour, La**

Peccati, jeans e... — v. **Pom Pom Girls, The**

Per amore di Beniamino — v. **For the Love of Benji**

Per questa notte — **r.:** Carlo Di Carlo - **o.:** Italia, 1977 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico.
V. recensione di Renato Ghiotto in questo fascicolo a p. 219 e altri dati in « Bianco e nero », 1977, nn. 5/6 (Pesaro '77) p. 170.

Peur et l'amour, La (La paura e l'amore) — **r., s.:** Max Pecas - **sc.:** M. Pecas, Jean Patrick Manchette - **f.** (Panoramica): Robert Lefebvre - **mo.:** N. Colombier -

m.: Louiguy - **int.:** Claude Cerval, Vera Valmont, Pierre Tissot, Marie Christine Weill, Jean Pierre Dartois, Alain Bouvette, Agnès Datin, Patrice Fabien, Guy Kim, Pascal Leguen, Milarka Nervi, Michel Vocoret - **p.:** Griffon - **o.:** Francia, 1967 - **di.:** Regionale - **dr.:** 87'.

Pigalle, carrefour des illusions (La ragazza di Pigalle) — **r.:** Peter Knight [Robert Chevalier] - **s., sc.:** P. Knight - **f.** (Technicolor): Raymond Heil - **mo.:** Fernande Pineau, R. Grillon - **m.:** Dan White - **int.:** Evelyne Scott, Jean-Michel Dhermay, Béatrice Constantini, Robert Berry, Dominique Rollin, Alica Arno, John Wesseler, Bob Garry, Michel Barbey - **p.:** Eurociné - **o.:** Francia, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 73'.

Pink Panther Cartoon (Pantera Rosa Show) — r.: Fritz Freleng, Jerry Chiniquy, Hawley Pratt, Robert McKimson, Art Leonardi, Art Davis - **s.:** basato sulla «Pantera Rosa» di Blake Edwards - **sc.:** John W. Dunn, Bob Kurtz, Sid Marcus, Lee Mishkin - **f.:** (Technicolor) - **composizione:** Dick Ung e J. Miller - **an.:** Warren Batchelder, Bob Matz, Norman McCabe, L. Harding, Don Williams, M. Perez, N. Shin, Tom Ray, M. Gould, A. Leonardi, V. Ross, B. Bemiller, J. Gibbs, M. Cohen, D. Case, V. Raddatz - **mo.:** Lee Gunther, Robert Gillis, Allan Potter, Rick Steward, Treg Brown - **m.:** Henry Mancini, William Lava, Walter Greene - **p.:** United Artists - **o.:** U.S.A., 1974-77 - **di.:** United Artists - **dr.:** 105'.

Point de mire, Le (Distanza zero) — **r.:** Jean Claude Tramont - **s.:** basato sul romanzo «Le photographe» di Pierre Boulle - **sc.:** Gérard Brach, J.C. Tramont - **f.** (Eastmancolor): Henri Decaë - **scg.:** Michel de Broin - **mo.:** Kenout Peltier - **m.:** Georges Delerue - **int.:** Annie Girardot (Danièle Gaur), Jacques Dutronc (Julien Mercier), Mathias Habich (Bruno Staub), Jean-Claude Brialy (Michel Gaur), Françoise Brion («Madame» Yvonne), Jean Bouise (Bob), Claude Dauphin (Leroy), Michel Robin (il barbone), Philippe Rouleau (John W. Maxwell), Lucienne Le Marchand (la madre di Danièle), Christine Laurent (Virginie), Silvia Badesco (Olga), Jess Hahn (generale Harris), Jean Lescot (Vanier, un reporter), Hans Verner (l'anziano combattente tedesco), Alan Adair (il colonnello inglese), Michel Blanc (l'agente di polizia), André Chazel (il colonnello francese), Jacques Mavry (l'ispettore di polizia belga), Josiane Lévêque (Paulette), Peter Bonke e Jean-Pierre Jore (le guardie del corpo) - **dp.:** Paul Maigret - **pe.:** Pierre Grunstein - **p.:** Columbia Films - **o.:** Francia, 1977 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 98'.

Pom Pom Girls, The (Peccati, jeans e...) — **r.:** Joseph Ruben - **asr.:** Cal Naylor - **s., sc.:** J. Ruben - **f.** (Technospes): Stephen M. Katz - **mo.:** George Bowers - **m.:** Michael Lloyd - **int.:** Robert Carradine (Johnnie), Jennifer Ashley (Laurie), Michael Mullins (Jesse), Lisa Reeves (Salley), Bill Adler (Duane), James Gammon (l'allenatore), Susan Player (Sue Ann), Rainbeaux Smith (Roxane), Diane Lee Hart (Judy), Lou Pant (il capoccia), John Lawrence (lo sceriffo), Sandra Lowell (miss Pritchett), Faith Christopher, John Sebastian, Jim Kester, Cooper Huckabee - **pe.:** Marilyn J. Tenser - **p.:** J. Ruben per Crown - **pa.:** C. Naylor - **o.:** U.S.A., 1976 - **di.:** Delta - **dr.:** 90'.

Pon pon n. 2 — v. **Revenge of the Cheerleaders**

Porca società — **r.:** Luigi Russo - **s.:** Paolo Belloni - **sc.:** L. Russo - **f.** (Vistavision, Telecolor): Fausto Zuccoli - **mo.:** L. Russo - **m.:** Pippo Caruso - **int.:** Saverio Marconi (Paolo), Mirella Dangelo (Michela), Luciano Bartoli (Renato), Flavia Fabiani, Cristina Borghi, Paolo Pacino, Achille Beletti, Jeanne Mas, Giovanni Brusatori, Tatiana Petri, Jill Platt, Licia Dotti, Aldo Sisti - **p.:** Dionysio Cinematografica-Belma Cinematografica - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Variety-Martino - **dr.:** 90'.

Porco mondo (porno) — **r., s., sc.:** Sergio Bergonzelli - **f.** (Panoramica, Colore): Julio Bragado - **mo.:** Giancarlo Venarucci - **m.:** Nello Ciangherotti - **int.:** Karin Well (Manuela), Carlo De Meo (Massimo), Alida Valli (la governante), William Berger, Arthur Kennedy, Barbara Rey, Eduardo Bea, Stefano Davanzati, Tony Fuentes, Aiché Nanà, Anna Valentino, Vito Domenghin, Maurizio Mattioli, Luigi

Ida, Gesualdo Bagnoli, Antonio Fadda, Sandro Signorini - **p.:** S. Bergonzelli per Apotheosis, Roma/Te.Ci.Sa., Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1978 - **di.:** P.B.C. - **dr.:** 101'.

Porno Baby (Coppie erotiche) — **r.:** Wolfgang Frank - **s., sc.:** Gregor Von Almassy - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Andreas Demmer - **m.:** Walter Baumgartner - **so.:** Peter K. Ruddies - **int.:** Renate Larsen (Anna), Claus Tinney (suo marito), Michael Maien, Jenny Jones, Heidi Richter, Britt Aulin - **p.:** Erwin C. Dietrich per Urania Film - **o.:** Germania Occ., 1969 - **di.:** SABI - **dr.:** 75'.

Pornopalla, La-Sexyball — v. **Cheerleaders, The**

Premonition, The (Mysteria) — **r.:** Robert Allen Schnitzer - **asr.:** Norman C. Berns - **s., sc.:** Anthony Mahon, R. A. Schnitzer, Louis Pastore - **f.** (Panavision, Colore): Victor C. Milt - **scg.:** John Lawless - **mo.:** Sidney Katz - **m.:** Henry Mollicone, Pril Smiley - **int.:** Sharon Farrell (Sheri Bennett), Richard Lynch (Jude), Jeff Corey (il detective Denver), Ellen Barber (Andrea Fletcher), Edward Bell (Miles Bennett), Chiitra Neogy (Dr. Jeena Kingsly), Danielle Brisebois (Janie), Rosemary McNamara, Thomas Williams, Margaret Graham, Wilmuth Cooper, Robert Harper - **p.:** R.A. Schnitzer per Galaxy Films Production - **o.:** U.S.A., 1975 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Prostitution heute (Le milionarie dell'amore: prostituzione oggi) — **r.:** Ernst Hofbauer - **s., sc.:** Gunther Heller - **f.** (Eastmancolor): Giorgio Tonti - **mo.:** Renate Willeg - **int.:** Therese Duvalier, Gerti Mayer, Zizzi Le Maire, Kathy Hassel, Fridea Weiss, Moni Russel, Abton Ossendorf, Philip Lawrence - **p.:** Tera Filmkunst-Allianz Film - **o.:** Germania Occ., 1970 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Quand les filles se déchainent (Il caldo e il nudo) — **r.:** Guy Maria - **s., sc.:** Georges Combret - **f.** (Eastmancolor): Jacques Ledoux - **mo.:** Roger Ikhelf - **m.:** Pascal Auriat - **int.:** Bob Asklof (Karl), Jean-Michel Dhermay (Jimmy), Anne Keylene (Lily), Marie-George Pascal (Melanie), Jacqueline Laurent (Camilla), Danielle Didier, Maurice Bataille e i suoi « cascatori » - **dp.:** Yvonne Crouzet - **p.:** Paul Laffargue per Europrodis - **o.:** Francia, 1973 - **di.:** Graffitti - **dr.:** 85'.

Quel dannato pugno di uomini — v. **Meanest Men in the West**

Rabbia dei morti viventi, La — v. **I Drink Your Blood**

Ragazza di Pigalle, La — v. **Pigalle, carrefour des illusions**

Ragazzi del sabato, I — v. **Aloha Bobby and Rose**

Rektor på Sengekanten (Le svedesi continuano a ballare... la mazurka a letto) — **r.:** John Hilbard - **s.:** basato su un racconto di C. E. Soya - **sc.:** Bob Ramsing, Finn Henriksen - **f.** (Eastmancolor): Mikael Salomon - **scg.:** Vibeke Beck - **mo.:** Edith Schlussel, Jens Gronborg - **m.:** Ole Høyer - **so.:** Preban Mortensen - **int.:** Ole Søltoft (Max Mikkelsen), Birte Tove (Lena Mikkelsen), Annie Birgit Garde (signora Bosted), Axel Strøbye (il ministro della cultura), Paul Hagen (Holst), Susanne Jagd (Jytte), Søren Stromberg (Fabian), Karl Stegger (Berneweller), Christoffer Bro (Erik), Effie Schou (la spogliarellista) - **dp.:** Lars Kolvig - **p.:** Finn Henriksen per Palladium - **o.:** Danimarca, 1972 - **di.:** Regionale - **dr.:** 85'.

René la Canne/Tre simpatiche carogne — **r.:** Francis Girod - **s.:** basato sul romanzo « L'ultima evasione » di Roger Borniche - **ad., sc., d.:** Jacques Rouffio, F. Girod - **f.** (Telecolor): Aldo Tonti - **scg.:** Jean-Jacques Caziot - **c.:** Jacques Fonteray - **mo.:** Eva Zora - **m.:** Ennio Morricone - **so.:** Bernard Bats - **int.:** Gérard Depardieu (René la Canne), Michel Piccoli (ispettore Marchand), Sylvia Kristel (Krista), Jean Rigaux, Jean Carmet, Valérie Mairesse, Stefano Patrizi, Orchidea De Santis, Venantino Venantini, Riccardo Garrone, Jacques Jovanneau - **dp.:** Gé-

rard Crosnier - **p.:** Jacques Eric Strauss per Président Film/Rizzoli Film - **o.:** Francia-Italia, 1976 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 105'.

Return of the Tiger (Lo spaccatutto) — **r.:** Jimmy Shaw [James Fung Shaw] - **s., sc.:** Wang Cheong-Chang, Shun Yee - **f.** (Cinescope, Colore): Chiou Yao Hwu - **m.:** Chou Fu Liang - **int.:** Bruce Li (Chang Hung), Paul Smith (Criss), Chang I, Mao Yong, Lung Fei, Hsieh Hsing, Cheng Fu-Hsiung, Suen Han, Wu Chia-Liang - **p.:** J. Shaw-R.P. Shah per Alpha, HongKong/Picture, Formosa - **o.:** Hong Kong-Formosa, 1973 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 98'.

Revenge of the Cheerleaders (Pon pon n. 2) — **r.:** Richard Lerner - **s.:** Nathanael Dorsky, R. Lerner - **sc.:** N. Dorsky, Ted Greenwald, Ace Baandage - **f.** (Technospes): N. Dorsky - **cor.:** Xavier Chtman - **mo.:** Richard S. Brummer, Joseph Ancore r. - **m.:** John Sterling - **int.:** Jerry Woods (Gail), Rainbeaux Smith (Heather), Helen Lang (Leslie), Patricia Rohmer (Sesame), Susie Helene (Thishi) Eddra Gale (Beam), Carle Ballantine (Dr. Ivory), William Brambley (Walter), Norman Thomas Marshall, Regina Gleason, Fred Gray, Carrie Dietrich, Sheri Myers, Lilian McBride, Bert Conroy, Gary Walberg, Mike Steele, David Hasselhoff, David Robinson, Patrick Wright, Ivanna Moore - **p.:** R. Lerner, N. Dorsky per Cheerful - **o.:** U.S.A., 1976 - **di.:** General - **dr.:** 86'.

Rey de los gorilas, El (Scimmia bianca il re della foresta) — **r.:** René Cardona jr. — **s., sc.:** Ramon Obon, Mario Marzac, R. Cardona jr. - **f.** (Technospes): Daniel Lopez - **mo.:** Alfredo Rosas Priego - **m.:** Raul Lavista, Carlo Maria Cordio, Edoardo Vianello - **ca.:** « Scimmia bianca » di De Razza e Vianello, cantata da « I Vianella » - **int.:** Hugo Stiglitz (Scimmia bianca), Peggy Bass (Eva), Jorge Graham, Martin Espinoza, Aurelio Sparrow, Edith Gonzales, Carlos East, Sonia Cavazos, Cap. Carlos Comacho - **p.:** Conacine-Avant Films S.A. - **o.:** Messico, 1976 - **di.:** Darrik-Reak - **dr.:** 88'.

Richiamo del lupo, Il — **r.:** Gianfranco Baldanello - **s.:** basato su racconti di Jack London - **sc.:** Jesus Rodriguz, Juan Logar - **f.** (Technicolor): José F. Acquaio - **mo.:** Francesco Bertuccioli - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Jack Palance, Joan Collins, Elisabetta Virgili, Manolo De Blas, Fernando Romero, Remo De Angelis, Ricardo Palacios - **p.:** Dunamis Cinematografica/Estudios Cinematograficos - **o.:** Italia-Spagna, 1975 - **di.:** Regionale - **dr.:** 95'.

Rivelazioni di un'evasa dal carcere femminile — v. **Women in Cages**

[**Rivolta del drago, La**] — **r.:** Woo Yin Seng - **f.:** (Cinescope, Eastmancolor) - **int.:** Yang Ya, Tien Ling, Fan Yang - **p.:** Beacon Releasing - **o.:** Hong Kong - **di.:** Orange - **dr.:** 80'.

Rosa Bon Bon fiore del sesso — v. **I Tvillingernes Tegn**

Runaway (Attentato al Trans-American Express) — **r.:** David Lowell Rich - **asr.:** Alan Crosland jr. - **s., sc.:** Gerald Di Pego, Antehor Patino jr. - **f.** (Technicolor): Bud Thackery - **scg.:** Lloyd S. Papez - **arr.:** Bert F. Allen - **c.:** Burton Miller - **mo.:** Douglas Stewart - **m.:** Hal Mooney - **int.:** Ben Johnson (Holly Gibson), Martin Milner (John Shedd), Vera Miles (Ellen Staffo), Ben Murphy (Les Reaver), Ed Nelson (Nick Staffo), Darleen Carr (Carol Lerner), Lee H. Montgomery (Mark), Ray Danton (Professor Dunn), Frank Marth (il macchinista), John McLiam (il capotreno), Lou Frizzell (il frenatore), Frank Maxwell (il capo macchinista), Bing Russell (il fochista), Kip Niven (lo studente), Laurette Spang (la studentessa), Ross Elliott (Dr. Phillips), Judson Pratt (Bill Travers), Kelley Miles, Than Wyenn - **dp.:** Frank Losee - **p.:** Harve Bennett per Universal Pictures - **pa.:** Jay Benson - **o.:** U.S.A., 1973 - **di.:** Academy-Martino - **dr.:** 88'.

Sapore di donna — v. **Devil's Widow, The**

Sarah Bernhardt-La piú grande attrice di tutti i tempi — v. **Incredible Sarah, The**

Saturday Night at the Baths (I bagni del sabato notte) — **r.**: David Buckley - **asr.**: Roy Denunzio - **s., sc.**: Franklin Khedouri, D. Buckley - **f.** (Movielab): Ralf Bode - **mo.**: Jackie Raynal, Suzanne Fenn - **m., dm.**: Ron Frangipane - **ca.**: « Pretty Girl » di Janie Olivor, eseguita dall'autrice - **int.**: Robert Aberdeen (Michael), Ellen Sheppard (Tracy), Don Scotti (Scotti), Steve Ostrow (Steve), J. Olivor (la pianista), Larry Smith (l'artista), Pillip Owens (Queen), R. Douglas Brautigam (il commesso viaggiatore), Valerie Lemann (I lesbica), L. Tall (II lesbica), Dennis (Boyfriend), Jerry (il ballerino), Caleb Stone (« Judy Garland »), Pedro Valentine (« Carmen Miranda »), J.C. Gaynor (« Shirley Bassey »), Toyia (« Diana Ross »), Keith Kermizian (il ciclista), Paul J. Ott, Paul Vanase, Paul Gatsby, Lou Miranda, Pete Stein, Josh Palace, Larry Blagg, Stephen Spicehandler, David Howell, Jimmy Wright, Grace, Jim Rici, Ron Harris, R. Denunzio, Steve Plaut, Deed Rossiter, Steve Gerbson, Eric Emmanuelle, Patrick MacDonald, Christopher Dowdell, Daniel Israel, David Nowe, Alfred Forbes, Barbara Benner, Nancy Marshall, Caprice Couselle, Mari Schulsinger, Sherie Lipsman, Franklin Khedouri, Charles Pogozelski, Bruce Voeller, Bill Beard - **dp.**: David Wilson - **p.**: D. Buckley, Steve Ostrov per Buckley Brothers - **o.**: U.S.A., 1974 - **di.**: Stella-Star - **dr.**: 87'.

Savage Bees, The (Bees lo schiame che uccide) — **r.**: Bruce Geller - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: Cineriz.

V. altri dati in « Bianco e Nero », 1978, n. 3 (Avoriaz '78) p. 112.

Scimmia bianca il re della foresta — v. **Rey de los gorilas, El**

6.000 Km di paura — **r.**: Albert Thomas [Bitto Albertini] - **s., sc.**: B. Albertini, Ambrogio Molteni - **f.** (Cinescope, Colore): Sandro Mancori - **mo.**: Vincenzo Tomassi - **m.**: Carlo Rustichelli - **int.**: Marcel Bozzuffi (Paul Stark), Olga Bisera (Sandra), Joe Dallesandro (Joe Massi), Eleonora Giorgi (Lucille), Enzo Fiermonte, Percy Hogan, Lee de Barriault - **p.**: Vincenzo Gallo per Italvision, Roma/Harun Muturi, Kenia - **o.**: Italia-Kenia, 1978 - **di.**: Falk-Drai - **dr.**: 95'.

Sensoria — v. **Parapsycho-Spektrum der Angst**

Sessualmente vostro — v. **Sexuellement vôtre**

Settima donna, La — **r.**: Franco Prosperi - **s.**: Ettore Sanzò - **sc.**: Romano Migliorini, E. Sanzò - **f.** (Panoramica, Colore): Cristiano Pogany - **mo.**: Franco Malvestito - **m.**: Roberto Pregadio - **int.**: Florinda Bolkan (suor Cristina), Ray Lovelock (Aldo), Flavio Andreini (Walter), Stefano Cedrati (Nino), Sherry Buchanan, Laura Tanziani, Annaluisa Pesce, Laura Trotter, Karine Verlier - **p.**: Pino Buricchi per Magirus Film - **o.**: Italia, 1977 - **di.**: Regionale - **dr.**: 85'.

Sex Thief, The (Ladro di sesso) — **r.**: Martin Campbell - **asr.**: David Bracknell - **s., sc.**: Edward Hyde [Michael Armstrong] - **f.** (Eastmancolor): Grenville Middleton - **scg.**: Anthony Noble - **mo.**: Rex Graves [Peter Musgravel] - **m.**: Mike Vickers - **int.**: David Warbeck (Grant Henry), Diane Keen (Judy Marvin), Terence Edmond (ispettore Robert Smith), Linda Coombes [Deirdre Costello] (Jezebel), Michael Armstrong (sergente Plinth), Christopher Neil (Guy Hammond), Harvey Hall (Jacoby), Jenny Westbrook (Emily Barrow), Gerald Taylor (signor Barrow), Gloria Walker (Angie), Eric Deacon (Crashaw), Christopher Mitchell (Wesleydale), Christopher Biggins (« Porky » Prescott), Susan Glanville (Florinda Prescott), David Landor (Guido), Neville Barbet (il banditore), Val Penny (spogliarellista), Dave Carter (il gioielliere), James Aubrey (I reporter), David Pugh (II reporter), Veronica Doran, Henry Raynor, Anthony May, Carlotta Barrow, Michael Hannah, Brenda Rae, Derek Martin - **dp.**: Tom Sachs - **p.**: Michael Style, Teddy White Tudor Gates per Ocarina-Drumbeat-Rainbow - **o.**: Gran Bretagna, 1973 - **di.**: Regionale - **dr.**: 120'.

Sexuellement vôtre (Sessualmente vostro) — **r.**: Max Pecas - **asr.**: Robert Renzulli - **s.**: M. Pecas - **ad.**: Michel Vocoret - **sc.**: M. Pecas, M. Vocoret - **d.**:

M. Vocoret - **f.** (Eastmancolor): Robert Lefebvre - **mo.:** Michel Pecas - **m.:** Derry Hall - **so.:** Jean-Paul Loublier - **int.:** Yan Brian (Gérard Casanova), Michel Vocoret (Robert), Valérie Boisgel (Alice de Clermont), Emanuèle Parèze, Jenny Astruc, Jacqueline Doyen, Serge Davry, Sabine Rivolier, Sophie Jeney, Tania Busselier, Dany Danyel, François Castang, Philippe Castelli, Paul Bisciglia, Richard Saint Bris, Jean Degrave, Maria Mancini, Henri Genès - **p.:** Roger Michel per Films du Griffon - **o.:** Francia, 1974 - **di.:** Regionale - **dr.:** 84'.

Shock Waves ovvero **Death Corps** (L'occhio nel triangolo) — **r.:** Ken Wiederhorn - **asr.:** George Berndt - **s., sc.:** John Harrison, K. Wiederhorn - **f.** (Telecolor): Reuben Trane - **f. subacquea:** Irving Pare - **scg.:** Jessica Sack - **mo.:** Norman Gay - **m.:** Richard Einhoen - **int.:** Peter Cushing (il capo delle SS), John Carradine (il capitano Ben), Brooke Adams (Rose), Fred Buch (Chuck), Jack Davidson (Norman), Luke Halpin (Keith), D.J. Sidney (Beverly), Don Stout (Dobbs), Clarence Thomas (il pescatore), Tony Moskal, Gary Levinson, Jay Maeder, Bob Miller, Talmadge Scott e Bob White (i membri del Death Corps), Sammy Graham, Preston White - **p.:** Reuben Trane per Lawrence Friedricks Enterprises - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Superstar-Martino - **dr.:** 88'.

Shoot (Shoot voglia di uccidere) — **r.:** Harvey Hart - **o.:** U.S.A.-Canada, 1976 - **di.:** Drai.
V. giudizio di Vittorio Albano (Taormina '77) in « Bianco e Nero », 1977, nn. 5/6, p. 127 e altri dati a p. 137.

Shoot voglia di uccidere — v. **Shoot**

Shout, The (L'australiano) — **r.:** Jerzy Skolimowski - **o.:** Gran Bretagna, 1978 - **di.:** Titanus.
V. giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '78) in questo fascicolo a p. 142 e altri dati a p. 166.

Slip — v. **Hôtel de la Plage, L'**

Solamente nero — r.: Antonio Bido - **s.:** A. Bido, Domenico Malan - **sc.:** A. Bido, D. Malan, Marisa Andalò - **f.** (Technospes): Mario Vulpiani - **mo.:** Amedeo Giomini - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Lino Capolicchio (Stefano), Stefania Casini (Sandra), Graig Hill (don Paolo), Attilio Duse Sciascia (il dottor Aloisi), Massimo Serato (il conte Mariani), Laura Nucci (la fattucchiera), Juliette Meyniel (Nardi), Gianfranco Bullo - **p.:** P.A.C.-Atlas - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** DIF-P.A.C. - **dr.:** 106'.

Soldatessa alle grandi manovre, La — r.: Nando Cicero - **s. sc.:** N. Cicero, Fiorenzo Fiorentini, Annie Albert - **f.** (Panoramica, Colore): Giancarlo Ferrando - **mo.:** Daniele Alabiso - **m.:** Piero Umiliani - **int.:** Renzo Montagnani (colonnello Fiaschetta), Edwige Fenech (la dottoressa Eva Marini), Alvaro Vitali (Persichetti), Nino Terzo (l'infermiere), Gianfranco D'Angelo (il caporale infermiere), Lino Banfi (Don Pagnotta), Michele Gammino, Lucio Montanaro, Vincenzo Monteduro, Renzo Ozzano, Antonino Faà Di Bruno, Rita Di Lerino, John Stany - **p.:** Devon/Films Leitienne - **o.:** Italia-Francia, 1978 - **di.:** Medusa Distribuzione - **dr.:** 96'.

Sono stato un agente CIA — r.: Romolo Guerrieri - **s.:** Vittorio Schiraldi - **sc.:** V. Schiraldi, Nico Ducci, Mino Roli, R. Guerrieri - **f.** (Vistavision, Colore): Erico Menczer - **mo.:** Antonio Siciliano - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** David Jenssen (Lester Horton), Corinne Cléry (Anna), Maurizio Merli (Joe Florio), Ivan Rassimov (Chiva), Carla Romanelli (Aliki), Giacomo Rossi Stuart (Grant), Arthur Kennedy (Maxwell), Philippe Leroy (l'ispettore della polizia greca), Phedon Georgitsis, Iakimidos Dimitros, Thomas Fellegy, Alberto Martelli, Giorgio Scardovi - **p.:** Mires Cinematografica - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Capitol-Martino - **dr.:** 100'.

Spaccatutto, Lo — v. **Return of the Tiger**

Sporco eroe, Uno — v. **Tigers Don't Cry**

Squadra antidroga — v. **Toma**

Stille Dage i Clichy (I giorni di Clichy) — **r.**: Jens Jørgen Thorsen - **asr.**: Ivar Søe - **s.**: basato sul romanzo « Quiet Days in Clichy » di Henry Miller - **sc.**: J.J. Thorsen - **f.** (Panoramica, Bianco e Nero): Jesper Høm, Teit Jørgensen - **scg.**: Elith Nykjaer Jørgensen - **mo.**: Anker Sørensen - **m.**: Country Joe McDonald, Ben Webster, The Young Flowers, Andy Sundstrøm, Papa Blue's Viking Jazz Band, eseguita dagli autori - **int.**: Paul Valjean (Joey), Wayne John Rodda (Carl), Ulla Lemvigh-Müller (Nys), Avi Sagild (Mara), Susanne Krage (Christine), Louise White (il surrealista), Petronella (Adrienne), Elsebeth Reingaard (Colette), Lisbeth Lundquist (Jeanne), Olaf Ussing (il padre), Noemi Roos (la madre), Anne Kehlet (Corinne), Ben Webster (se stesso), Herman Woldsgaard-Iversen, Britten Jensen, Elsa Jackson, Mette Aarre Thorsen, Marianne Bergh, Mai Veckselman, Maria Stentz, « Bamse » Kragh-Jacobsen, Marie-France Hamou, Roger de Monenstral, Marcel Doumerg, Jacques Spezia, Françoise Hesselman, J.J. Thorsen - **dp.**: Bent Nykjaer, R. de Monenstral - **p.**: Klaus Pagh per S.B.A.-Merry Film - **o.**: Danimarca, 1969 - **di.**: Regionale - **dr.**: 90'.

Super Ball (Super Ball) — **r., s., sc.**: Charles Edward - **f.** (Colore): Burton Peterson - **mo.**: Jones Rascal - **m.**: « The Rings » - **int.**: Michael Plamond (Steve), John Steek (Martello), Roxandra - **p.**: De Curtis Corporation - **o.**: U.S.A., 1973 - **di.**: Variety - **dr.**: 80'.

Svedesi continuano a ballare... la mazurka a letto, Le — v. **Rektor på Sengekanten**

Tenente Kojack, il caso Nelson è suo — v. **Marcus, The-Nelson Murders**

[Terremoto 10° grado] — **r.**: Junji Kurata - **s., sc.**: Robert Sherman - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Minken Karasawa - **mo.**: Karin Hartman - **m.**: Jerry Inoue-Okada - **int.**: Sunnehiko Watase (Max Ashisawa), Shotaro Hayashi (Mako), Jasmin Wahab (Angie), Wahab Tucker (Julie), David Freedman, Alex Mako, Shoei Ogura, Ann Tod, F. Osborne, F. Segawa - **p.**: Toei - **o.**: Giappone, 1977 - **di.**: Unifilm-Star - **dr.**: 95'.

Tigers Don't Cry (Uno sporco eroe) — **r.**: Peter Collinson - **asr.**: Howard Rennie - **s.**: basato sul romanzo « Running Scared » di Jon Burmeister - **sc.**: Scot Finch - **f.** (Colore): Brian Probyn - **scg.**: John Margetts - **arr.**: Graeme Orwin - **c.**: John Lambon, Hilda Geerdts - **mo.**: Harry Hughes - **m.**: Hennie Bekker - **int.**: Anthony Quinn (Ernest Hobday « Sailor » Slade), John Phillip Law (Shannon), Simon Sabela (presidente Lunda), Marius Weyers (colonnello Albert Pahler), Sandra Prinsloo (suor Janet Hobart), Joe Stewardson (Dr. Ben Schaeffer), Ken Gampu (Manga), Janet du Plessis (Ginny Slade), Barry Trengove (Meurer), Lisa Shane (suor Killeen), Reggie Khangela, Johnny Molefe, Chris du Toit, Regardt van den Bergh, Hugh Rouse, Don Barrigo, Nidaba Mhlongo, Patrick Mynhardt, Alvon Collison, Albert Botha, Beryl Ellis, Raymond Matuson - **dp.**: John Walding - **pe.**: Thys Heyns, J. van Zyl Alberts - **p.**: Alan Girney - **pa.**: Scot Finch - **o.**: Sudafrica, 1976 - **di.**: Cinedaf-R.C.R. - **dr.**: 116'.

Tigre del sesso, La — v. **Ilsa, tigresse de Sibérie**

Toma (Squadra antidroga) — **r.**: Richard T. Heffron - **s., sc.**: Edward Hume - **f.** (Technicolor): Vilis Lapenieks - **mo.**: John Dumas, G. Clark - **m.**: Pete Rugolo - **int.**: Tony Musante (Nick Coppola), Susan Strasberg (sua moglie), Simon Oakland (Spooner), Nicholas Colasanto (Prolacci), David Spielberg, Philip Thomas, Robert Phillips, Allison McKay, George Meyer, Michael Baseleon, Robe Yuro, Ron Soble - **p.**: Jo Swerling jr. per Universal Picture - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: Fida Cinematografica - **dr.**: 80'.

To the Devil a Daughter (Una figlia per il diavolo) — **r.**: Peter Sykes - **asr.**:

Barry Langley - **s.:** basato su un romanzo di Dennis Wheatley - **ad.:** John Peacock - **sc.:** Chris Wicking - **f.** (Technicolor): David Watkin - **scg.:** Don Picton - **c.:** Laura Nightingale - **mo.:** John Trumper - **m.:** Paul Glass - **int.:** Richard Widmark (John Verney), Christopher Lee (padre Michael Rayner), Honor Blackman (Anna Fountain), Denholm Elliott (Henry Beddows), Michael Goodliffe (George De Grass), Nastassja Kinski (Catherine), Eva Maria Meineke (Eveline de Grass), Anthony Valentine (David), Derek Francis (il vescovo), Isabella Telezynska (Margaret), Constantin De Goguel (Kollde), Anna Bentinck (Isabel), Irene Prador (la signora tedesca), Petra Peters (suor Helle), Brian Wilde (il sorvegliante della stanza nera), William Ridoutt (il facchino dell'aeroporto), Howard Goorney (il critico), Frances De La Tour (il maggiore dell'Esercito della Salvezza), Zoe Hendry (I ragazza), Lindy Benson (II ragazza), Jo Peters (III ragazza), Bobby Sparrow (IV ragazza) - **dp.:** Ron Jackson - **p.:** Roy Skeggs per Hammer, Londra/Terra Filmkunst, Berlino Ovest - **o.:** Gran Bretagna-Germania Occ., 1976 - **di.:** Regionale **dr.:** 93'.

Traffico erotico — v. **Traquenards érotiques**

Trappola, La — v. **Cage, La**

Traquenards érotiques (Traffico erotico) — **r.:** Jean-François Davy - **s., sc.:** Michel Levine, J.-F. Davy - **f.** (Eastmancolor): Daniel Lacambre - **int.:** Anna Gaël (Agnès), Hans Meyer (Varen), Roland Lesaffre (Bob), Claude Charney (Claude), Robert Lombard (Georges), Anne Renate (Leda), Dominique Erlanger (Olga), Charles Dalin (Francky), Jean Droze (Paul) - **p.:** Joël Lifschutz per Paris Inter Productions - **o.:** Francia, 1968 - **di.:** Regionale - **dr.:** 85'.

Tre simpatiche carogne — v. **René la Canne**

Truck Stop — v. **Grossi bestioni, I**

Ultimo combattimento di Chen, L' -- v. **Game of Death**

Ultimo valzer — v. **Last Waltz, The**

Unmarried Woman, An (Una donna tutta sola) — **r.:** Paul Mazursky - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** 20th Century Fox.
V. giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '78) in questo fascicolo a p. 130 e altri dati a p. 167.

Vittorie perdute — v. **Go Tell the Spartans**

Vizi morbosi di una governante, I — r.: Peter Rush - **s., sc.:** Ambrogio Molteni - **f.** (Vistavision, Eastmancolor): Gino Santini - **mo.:** Sergio Muzzi - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Corrado Gaipa, Claudio Peticchio, A. Molteni, Isabelle Marchal - **p.:** Gibasi - **o.:** Italia, 1977 - **di.:** Orange - **dr.:** 95'.

Volontari per destinazione ignota — r., s., sc.: Alberto Negrin - **f.** (Technospes): Giancarlo Ferrando - **mo.:** Pablo Boccio - **m.:** Egisto Macchi - **int.:** Michele Placido (Antonio Stella), Vito Passeri (Nicola Notarianni), Verner Di Donato (il segretario del Fascio), Severino Stella (il padre di Antonio), Caterina Ventura (la madre di Antonio), Cristoforo Chiapperini (capitano Delle Braccia), Piero De Vito (Giuseppe Panedigrano), Luigi Porzio (il banditore), Pasqualino Di Turi (Natale Cuda), Enzo Rinaldi, Erasmo Lopresto - **p.:** Rai-Radiotelevisione Italiana - **o.:** Italia, 1977 - **di.:** Titanus - **dr.:** 99'.

Vraie nature de Bernadette, La (Una donna con tanto amore) — **r.:** Gilles Carle - **asr.:** Bernard Coté, Gilles Benoît - **s., sc.:** G. Carle - **f.** (Panavision, Eastmancolor): René Verzier - **scg.:** Jocelyn Joly - **mo.:** G. Carle - **m.:** Pierre F. Brault - **int.:** Micheline Lanctôt (Bernadette), Donald Pilon (Thomas), Reynald Bouchard (Rock), Maurice Beaupré (Octave), Ernest Guimond (Moïse), Julien Lippe (An-

guste), Robert Rivard (Félicien), Willie Lamothe (Antoine), Yvon Barrette (Saint Luc), Yves Allaires (Saint Marc), Pierre Valcour (Courchesne), Claudette Delormier (Madeleine), Yannick Therrien (Yannick), Gilles Lajoie (Gilles/Napoleon), Roland Bédard, Jacques Bilodeau, René Caron, Angèle Coutu, Robert Desroches, Reine France, Paul Gauthier, Yves Gélinas, Francine Grimaldi, Suzanne Langlois, Jean-Pierre Légaré, Jean-Marie Lemieux, Yvon Leroux, Lucie Mitchell, Thérèse Morange, Claude Préfontaine, Jean Ricard, Gilles Tessier, Jacques Thisdale - **dp.:** Fernand Rivard - **p.:** Pierre Lamy per Productions Carle-Lamy-Société de Développement de l'Industrie Cinématographique Canadienne e Compagnie France Film - **o.:** Canada, 1971 - **di.:** STAR - **dr.:** 100'.

Welcome to L. A. (Welcome to Los Angeles) — **r.:** Alan Rudolph - **asr.:** Tommy Thompson, Tony Bishop - **s., sc.:** A. Rudolph - **f.** (Colore DeLuxe): Dave Myers - **arr.:** Dennis Parrish - **c.:** Jules Melillo - **mo.:** William A. Sawyer, Tom Walls - **m., ca.:** « At the Door », « When the Arrow Files », « Night Time », « After the End » di Richard Baskin, cantate dall'autore; « Welcome to L.A. », « The Best Temptation of All », « City of the One Night Stands » di R. Baskin, cantate da R. Baskin e Keith Carradine - **arrang.:** R. Baskin, Lee Montgomery, Art Johnson, Basil Polidouris, Dan Halligan, Alan Broadbent, eseguita da A. Johnson (chitarra), Ray Neapolitan (basso), Vassar Clements (violino), Bobby Merrin (strumenti a percussione), Dan Menza (strumenti a fiato), Diane Smith (piano), Katy Kirkpatrick (arpa), cantata da Mindy Sterling, Beth Robbins - **int.:** Keith Carradine (Carroll Barber), Sally Kellerman (Ann Goode), Geraldine Chaplin (Karen Hood), Harvey Keitel (Ken Hood), Lauren Hutton (Nona Bruce), Viveca Lindfors (Susan Moore), Sissy Spacek (Linda Murray), Denver Pyle (Carl Barber), John Considine (Jack Goode), Richard Baskin (Eric Wood), Allan Nicholls (Dana Howard), Cedric Scott (Faye), Mike Kaplan (Russell Linden), Diahann Abbott (Jeannette Ross) - **pe.:** Tommy Thompson - **p.:** Robert Altman per Lion's Gate Films - **pa.:** Robert Eggenweiler e Scott Bushnell - **o.:** U.S.A., 1976 - **di.:** Impegno Cinematografico-Reak - **dr.:** 109'.

Welcome to Los Angeles — v. **Welcome to L. A.**

Welt-Sex-Report (Il giro del mondo dell'amore) — **r.:** Richard R. Rimmel - **s., sc.:** André Ketiw - **f.** (Colore): R. R. Rimmel - **m.:** originale del Giappone, India, Africa, Hawai - **p.:** Contifilm-Rimmel - **o.:** Germania Occ., 1970 - **di.:** Regionale - **dr.:** 85'.

Wickle Finger of Fate (La mano del destino) — **r.:** Richard Rush - **s., sc.:** P. Gonzales - **f.** (Panoramica, Colore): Antonio Macasoli - **mo.:** John Norvath - **m.:** Gregory G. Segura - **int.:** Tab Hunter, Luis Prendes, Fernand Hilbeck, Gustavo Rojo, Ralph Brown, Pedro Sanchez, Alexandra Nilo, Pat Sherperd, Elga Skollustad, May Heatherly - **p.:** L.M. Wetside International - **o.:** U.S.A., 1967 - **di.:** Regionale - **dr.:** 97'.

Woman Under the Influence, A (Una moglie) — **r.:** John Cassavetes - **asr.:** Jack Corrick, Roger Slager - **s., sc.:** J. Cassavetes - **f.** (Colore): Mitch Breit - **scg.:** Phedon Papamichael - **mo.:** Elizabeth Bergeron, David Armstrong, Sheila Viseltear - **m.:** Bo Harwood - **int.:** Peter Falk (Nick Longhetti), Gena Rowlands (Mabel Longhetti), Matthew Cassel (Tony Longhetti), Matthew Laborteaux (Angelo Longhetti), Cristina Grisanti (Maria Longhetti), Katherine Cassavetes (mamma Longhetti), Lady Rowlands (Martha Mortensen), Fred Draper (George Mortensen), O.G. Dunn (Garson Cross), Mario Gallo (Harold Jensen), Eddie Shaw (Dr. Zepp), Angelo Grisanti (Vito Grimaldi), James Joyce (Bowman), John Finnegan (Clancy), Cliff Carnell (Aldo), Joanne Moore Jordan (Muriel), Hugh Hurd (Willie Johnson), Leon Wagner (Billy Tidrow), John Hawker (Joseph Morton), Sil Words (James Turner), Elizabeth Deering (Angela), Jacki Peters (Tina), Elsie Ames (il principale), Nick Cassavetes (Adolph), Dominique Davalos (Dominique Jensen), Xan Cassavetes (Adrienne Jensen), Pacho Meisenheimer (John Jensen), Charles Horvath (Eddie l'indiano), Vince Barbi (Gino), Sonny Aprile (Aldo), Frank Richards (Adolph), Ellen Davalos (Nancy) — **p.:** Sam Shaw per Faces

International Films - **o.**: U.S.A., 1974 - **di.**: Impegno Cinematografico Reak - **dr.**: 140'.

V. recensione di Giuseppe Cereda in questo fascicolo a p. 221

Women in Cages (Rivelazioni di un'evasa dal carcere femminile) — **r.**: Jerry De Leon - **s., sc.**: David Osterhout, Kim Watkins - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Felipe Sacdalan - **mo.**: Ben Barcelone - **m.**: Toto Arevalo - **int.**: Jennifer Gan (Carol Jeffries), Judy Brown (Sandy), Roberta Collins (Stoke), Pamela Grier (Alabama), Sofia Moran (Theresa), Bernard Bonnin (Acosta), Charlie Davao (Rudy), Paquito Diaz (Jorge), Nick Cayari (Lorca), Marissa Delgado (Juana) - **p.**: Cirio Santiago - **o.**: U.S.A., 1971 - **di.**: Regionale - **dr.**: 87'.

ABBREVIAZIONI

r. (regia), **cr.** (coregia) **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assistenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **tdt.** (titoli di testa), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).